LE "ROMANTISME"

DE

BEETHOVEN

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE LA FORMATION D'UNE LÉGENDE

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

JEAN BOYER

AGRÉGÉ D'ALLEMAND

PROFESSEUR AU LYCÉE DE TOULOUSE

CHARGÉ DE CONFÉRENCES

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ

DE TOULOUSE

—

TOULOUSE

IMPRIMERIE RÉGIONALE

59, Rue Bayard, 59

—

1938

LE "ROMANTISME"

DE

BEETHOVEN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552001_0009

LE "ROMANTISME"

DE

BEETHOVEN

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE LA FORMATION D'UNE LÉGENDE

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

JEAN BOYER
AGRÉGÉ D'ALLEMAND
PROFESSEUR AU LYCÉE DE TOULOUSE
CHARGÉ DE CONFÉRENCES
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ
DE TOULOUSE

—

TOULOUSE
IMPRIMERIE RÉGIONALE
59, Rue Bayard, 59

1938

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

AVANT-PROPOS

Le présent travail n'a pas été conçu comme ressortissant à la critique musicale ou à l'histoire de l'art, mais comme une étude d'histoire de la civilisation et de la pensée allemandes.

Dans l'évolution de la pensée allemande, le romantisme est une époque capitale. Pour employer un terme à la mode, il constitue moins une école qu'un vaste « mouvement », affleurement de l'action de forces morales au déploiement desquelles le rationalisme de l'*Aufklärung* s'opposait et que le classicisme tenait en lisière. Leur déchaînement victorieux a donné à l'esprit allemand une nuance d'expression qui n'a pas été seulement littéraire et par laquelle les dernières années du dix-huitième siècle et le début du dix-neuvième ont acquis un caractère particulier.

Une des grandes nouveautés qu'apportait le romantisme, c'est l'importance qu'il a accordée à la musique. Tieck, Wackenroder, Novalis ont été les premiers champions d'une sorte de « musicalisation » de la poésie d'abord, puis aussi de l'art en général et de l'existence entière. Une vie qui vaille la peine d'être vécue doit, d'après eux, être pénétrée de poésie. Or la poésie véritable est pénétrée de musique.

Les romantiques ont donc beaucoup étudié la musique. Ils ont recherché avec passion la signification de ce langage mystérieux et de son action non seulement sur nos sens, mais aussi sur nos âmes. Les conceptions de chacun d'eux ont entre elles des caractères communs qui permettent de dégager les traits généraux de ce qu'on peut appeler le système philosophique musical des romantiques.

Passant du général au particulier ou de l'abstrait au concret, les romantiques ont étudié la production des musiciens de leur époque. Parmi eux, une personnalité exceptionnelle attirait l'attention : Beethoven. Frappés par les accents nouveaux que leur faisaient entendre ses œuvres, ils ont cherché à les expliquer. Naturellement, leur tentative d'explication procède de l'esprit romantique et est conforme à leur philosophie de la musique. Ainsi se sont esquissés les premiers traits d'une figure romantique et légendaire de Beethoven dont la fortune allait être

extraordinaire et à laquelle Richard Wagner devait, avec son autorité de musicien et la fougue de son génie, donner une consécration définitive.

L'objet du présent travail est double : d'abord préciser quelle fut, en matière de philosophie musicale, la doctrine commune des écrivains qui, du vivant de Beethoven, se sont occupés de son œuvre et dégager les traits romantiques qu'ils lui ont prêtés, composant la figure légendaire qui devait plus tard être complétée par Wagner. Ensuite rechercher, dans l'œuvre musicale de Beethoven, si les conceptions morales ou philosophiques qui transparaissent dans certaines de ses œuvres appartenant au genre expressif correspondent aux conceptions romantiques et essayer d'en préciser le caractère exact. En d'autres termes, il s'agit d'une tentative pour déterminer, autour et à propos de Beethoven, un des aspects de l'esprit romantique et pour dégager, en partant de la conception musicale des romantiques, quelques-uns des traits réels de l'art beethovenien.

Le plan général est le suivant :

1° Etudier l'atmosphère ou le « climat » idéologique dans lequel s'est développée la critique musicale à l'époque de Beethoven, et préciser l'idée générale, théorique ou philosophique, que se firent de la musique ceux qui, en Allemagne, à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième, se sont livrés à des spéculations sur l'art.

2° Etudier plus spécialement la façon dont Beethoven a été présenté :

a) par les écrivains romantiques qui l'ont connu ou qui ont été en rapports avec lui et qui ont rédigé leurs impressions;

b) dans les articles et les comptes-rendus qui lui ont été consacrés à son époque dans la presse allemande;

c) dans les écrits de Richard Wagner, en montrant en quoi la figure du Beethoven wagnérien se rattache aux conceptions romantiques.

3° Etudier les principales œuvres nettement « expressives » de Beethoven, chercher quelles idées y sont traduites et les comparer avec celles que les romantiques ont cru y voir.

4° La conclusion devra chercher à expliquer les différences qu'on aura pu constater entre les idées des écrivains ou des critiques romantiques et celles de Beethoven.

La méthode employée consiste à analyser d'abord les œuvres littéraires ou musicales considérées pour en dégager les carac-

tères particuliers se rapportant à notre étude, puis à grouper les résultats obtenus par ces analyses pour en extraire des idées générales et, si possible, un système cohérent.

*
* *

J'ai le devoir d'exprimer ma reconnaissance à de nombreuses personnes et organisations qui m'ont aidé dans mon travail :

Mes maîtres M. H. Loiseau, professeur honoraire à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulouse, et M. H. Lichtenberger, professeur honoraire à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Mes collègues ou anciens élèves Mme et M. Audoin, MM. Caujolle, Lucot, Larrose, Niqueux, Mlles Gross et Rispal.

La Bibliothèque universitaire de Toulouse.

La Bibliothèque du Conservatoire de musique de Toulouse.

La Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg.

La Bibliothèque nationale de Prusse à Berlin.

La Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne.

L'Office national des Universités.

La Fondation Lavisse.

L'Institut français de Berlin.

Le Service allemand d'échanges universitaires.

Je ne saurais oublier enfin M. Vermeil, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, sans qui cet ouvrage ne se serait pas présenté sous sa forme actuelle.

ABRÉVIATIONS

AMZL : *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig.

ATUW : *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt*, Vienne.

BAMZ : *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (éditée par A. B. MARX).

BBr-KAL : *Beethovens sämtliche Briefe*, éd. KALISCHER.

BBr-PREL : *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, éd. PRELINGER.

Bett : Bettina von ARNIMS *Werke*, éd. W. ŒHLKE.

Gœthes BW : Gœthes Briefwechsel mit einem Kinde, dans Bett.

HWM : E. T. A. HOFFMANS *sämtliche Werke*, éd. C. G. von MAASSEN. Publication interrompue. Les œuvres manquantes sont signalées d'après

HWG : E. T. A. HOFFMANS *sämtliche Werke*, éd. Ed. GRISEBACH.

MZW : *Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne. Litteratur und Theater*, Vienne. A partir de 1817 : *Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode.*

TDR : A. W. THAYER, *Ludwig van Beethovens Leben.* Les volumes I et II ont été utilisés dans la 3e édition (Hugo RIEMANN), 1910 (vol. II), 1917 (I). Les volumes III, IV et V dans la 2e édition (DEITERS-RIEMANN), 1907 (IV), 1908 (V), 1911 (III).

WSD : Richard WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, éd. Breitkopf, 5e édition.

Sauf indication contraire, les chiffres romains placés dans les notes, après un titre ou une abréviation, désignent le volume ou, s'il s'agit d'une revue, l'année de publication. Les chiffres arabes renvoient aux pages.

INTRODUCTION

La légende romantique de Beethoven et la critique

L'idée que nous nous faisons des grands hommes de jadis n'est jamais entièrement conforme à leur personnalité réelle. Les conceptions diverses des générations successives qui nous séparent d'eux ont fait mettre en lumière tels ou tels traits qui correspondaient mieux aux tendances du moment. On a parfois exagéré l'importance de certains épisodes de leur vie, de certains éléments de leur caractère, aux dépens d'autres. Entre des anecdotes transmises par la tradition et parfois contradictoires, un choix s'est opéré. Une personnalité souvent composite, assez dépourvue de nuances, s'est dégagée et s'est imposée. Les grands hommes ont ainsi leur légende, et leur souvenir reste vivant dans la mémoire de la généralité des hommes sous l'aspect d'une sorte d'image d'Epinal aux contours nettement accusés, au dessin sommaire, au coloris éclatant. Gœthe est l'Olympien, Napoléon le dieu de la guerre, Victor Hugo l'exilé de Guernesey, Bismarck le Chancelier de fer, Richard Wagner le visionnaire « musicien de l'avenir ». Dans certains cas — celui de Wagner, par exemple, ou celui de Hugo — l'intéressé lui-même et ses proches ont contribué à la constitution de cette figure légendaire, à la création d'une sorte d'image officielle, considérée comme seule conforme à l'orthodoxie par un groupe de dévots et sous laquelle il est parfois malaisé de retrouver les traits véritables de l'homme de génie.

Comme tous ces grands hommes, Beethoven a sa légende, dont l'origine remonte à l'époque même où il vécut. En ce début du dix-neuvième siècle, qui vit se développer en Allemagne le mouvement romantique, ce musicien original, dont les œuvres avaient un accent différent de celui des classiques, ses prédécesseurs immédiats, a été tout naturellement considéré par les écrivains et les critiques comme un romantique. Eux-mêmes à la recherche de nouveautés dans tous les domaines de la pensée : littérature et

poésie, philosophie, morale, religion, arts plastiques, théâtre, etc., les romantiques ont salué avec enthousiasme cet artiste qu'ils sentaient différent des autres musiciens. Ils ont vu en lui un novateur comme eux et, le langage musical n'ayant pas la précision concrète du langage articulé, ils ont interprété comme du romantisme cette originalité dont la simple audition d'œuvres de Beethoven leur faisait constater la réalité.

Faut-il préciser que le terme de romantisme doit être entendu ici au sens qu'il a pour les historiens de la pensée allemande et non au sens qu'il a en France? Le romantisme allemand, qui s'est développé à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième, correspond plutôt à ce que fut dans la littérature française, un siècle environ plus tard, le symbolisme, tandis que le romantisme français du début du dix-neuvième siècle a surtout des points communs avec le Sturm und Drang *des environs de 1770* (1).

Les romantiques allemands de l'époque de Beethoven n'ont pas seulement constaté l'originalité de sa musique. Ceux qui ont pu l'approcher ont eu le sentiment que son caractère et son genre de vie différaient profondément de ceux des musiciens classiques. Avant lui, un musicien ne pouvait gagner sa vie qu'en entrant au service d'une paroisse ou d'un grand seigneur. Bach avait fini ses jours comme Cantor *de Saint-Thomas à Leipzig, Haydn comme maître de chapelle du prince Esterhazy. Ce n'est pas sans incidents violents que Mozart avait pu quitter le service de l'archevêque de Salzbourg. Beethoven est le premier musicien qui ait pu rester toujours indépendant. La seule condition mise, en 1809, au paiement de la pension que devaient lui servir l'archiduc Rodolphe et les princes Kinsky et Lobkowitz était qu'il ne quitterait pas l'Autriche.*

A travers les difficultés de son existence, Beethoven resta donc libre. Cette indépendance singulière, selon les conceptions de l'époque, était rendue plus impressionnante par les manières frustes de Beethoven, par son caractère difficile, par une négligence vestimentaire et des façons de bohème génial qui, à mesure qu'il prenait de l'âge, s'accusaient toujours davantage. Enfin ceux qui l'ont vu à la fin de sa vie ne pouvaient manquer d'être frappés par sa surdité devenue à peu près totale. Un musicien sourd! Voilà qui est vraiment extraordinaire. Privé du contact par l'ouïe avec le monde extérieur, il fallait qu'il vécût dans un univers sonore intérieur. C'était une belle occasion d'interpréter par le fantastique cette personnalité extraordinaire. Les romantiques n'y ont pas manqué.

1. L.-A. Fouret. *Romantisme français et romantisme allemand* (*Mercure de France* numéro du 1er mars 1927, 257-279).

En fait, l'interprétation fantastique de la personnalité artistique de Beethoven est plus ancienne. Elle date d'une époque où sa surdité n'était pas encore assez développée pour être de notoriété publique. Quand cette infirmité a été connue, elle n'a fait que confirmer, aux yeux des romantiques, leur conception de la personnalité artistique de Beethoven.

Dès que des écrivains ou des journalistes contemporains de Beethoven se sont occupés de lui, ils ont essayé de le caractériser en fonction des idées sur la musique qui avaient cours parmi eux. Or l'époque où vécut Beethoven est marquée, dans le domaine de la philosophie de la musique, par une évolution qui va du classicisme au romantisme ou de Kant à Schelling. C'est la victoire des conceptions romantiques, sentimentales et fantastiques, sur les théories classiques plus proches, dans ce domaine, du rationalisme, qui déterminera la façon dont les écrivains romantiques et la critique de son époque vont considérer Beethoven et son œuvre.

Cette victoire est complète lorsque, en 1810, E.T.A. Hoffmann publie, dans la Gazette musicale *de Leipzig, sa première analyse d'une œuvre de Beethoven : celle de la* Cinquième symphonie. *Hoffmann, musicien autant que poète, et même avant d'être poète, apprécie les œuvres de Beethoven en homme de métier, au courant des règles et des styles de la composition musicale. Il les interprète aussi en romantique et fait de Beethoven une sorte de mage en communication avec le monde des esprits. Sa science musicale et son talent d'écrivain lui assurent une autorité telle qu'on pourra relever son influence chez la plupart des romantiques qui, après lui, s'intéresseront à Beethoven et essaieront d'analyser son originalité. Le Beethoven-mage de Hoffmann se retrouvera chez eux avec des traits plus ou moins nets, mais bien reconnaissables.*

Le cas de Bettina Brentano est un peu différent de celui de Hoffmann. D'abord parce qu'en musique elle n'a été qu'un amateur et que sa culture proprement musicale ne saurait se comparer à celle de Hoffmann. Ensuite parce que celles de ses œuvres où elle parle de Beethoven n'ont été publiées qu'après la mort de Beethoven et qu'il est impossible de distinguer dans ses affirmations la part de l'intuition sincère et spontanée et celle de la réflexion venue après coup. Une fois Beethoven mort, il n'était pas difficile de lui reconnaître un génie que personne à ce moment ne contestait plus. Le mérite aurait été plus grand de discerner aussi nettement ce génie dès 1810, à une époque où son originalité surprenait encore nombre de gens. Quoi qu'il en soit, l'intuitive rejoint le musicien-poète. Le Beethoven de Bettina, à la fois mage et prophète, est assez conforme à celui de Hoffmann.

C'est dans le même sens romantique qu'agissent des écrivains de moindre importance, qui publient à des dates diverses le récit de leurs contacts avec Beethoven. On trouve dans ce groupe

Varnhagen von Ense et Clemens Brentano, frère de Bettina, Rochlitz, Rellstab, et même un écrivain-musicien que ni son tempérament ni son éducation ne portaient vers le romantisme : Reichardt.

Des environs de 1800 à 1827, la presse contemporaine a changé à l'égard de Beethoven. Incertaine au début, déroutée par les accents nouveaux que Beethoven faisait entendre à son public, elle a, surtout après la publication des comptes-rendus de Hoffmann, franchement évolué dans le sens romantique. Ce n'est pas qu'à partir de ce moment elle n'ait plus jamais été surprise par les nouveautés qu'apportaient les œuvres successives de Beethoven. Plus d'une fois elle a été embarrassée et son embarras s'est traduit par des regrets ou des reproches qu'on peut, à l'heure actuelle, trouver ridicules, mais qui sont précieux par le témoignage qu'ils apportent sur la façon dont Beethoven fut accueilli par ses contemporains. Le curieux est que le Beethoven dont on peut dégager les traits de la masse des articles de presse qui lui furent consacrés de son vivant est une simple et pâle réplique du Beethoven de Hoffmann, de Bettina et des autres écrivains romantiques.

En somme, au moment où meurt Beethoven, en 1827, les principaux éléments de sa légende romantique sont déjà constitués. Les écrivains ou les musiciens romantiques qui, plus tard, s'occuperont de lui adopteront l'interprétation de leurs prédécesseurs. Beethoven sera un mage, un prophète, un homme de la nature, un révolutionnaire.

*Des musiciens ont suivi la voie ouverte par les écrivains et les critiques. L'*Autobiographie *de Spohr et les écrits de Schumann contiennent des portraits ou des interprétations de Beethoven où il n'est pas difficile de déceler l'influence de Bettina* (2).

Parmi les biographes, il faut mettre à part Schindler, Wegeler et Ries qui ont consciencieusement rédigé leurs souvenirs sur Beethoven et qui, ayant été de ses familiers, ne peuvent guère être pris en défaut que sur des points de détail. L'interprétation romantique de la figure de Beethoven reparaît en 1859 dans le Beethoven *d'Adolf Bernhard Marx. Marx se défie de l'imagination de Bettina, mais s'appuie sur Hoffmann et le dépasse même dans son interprétation fantastique du sentiment religieux de Beethoven* (3). *Dans sa* Vie de Beethoven, *parue de 1864 à 1874, L. Nohl fait quelques réserves sur l'authenticité des anecdotes transmises par Bettina, mais la suit pour nous présenter Beethoven comme un démocrate et un révolutionnaire, et aussi comme un rêveur roman-*

2. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 8-9.
3. *Ibid.*, 17-18.

tique pour qui la religion et le sentiment esthétique se confondent (4).

L'évolution de la conception romantique de Beethoven aboutit, en 1870, au Beethoven *de Richard Wagner. Chez Wagner, on retrouve diverses influences : celle des poètes et des penseurs romantiques, celle du* Sturm und Drang *que les romantiques lui ont transmise, celle de Weber, celle de Beethoven. Wagner concevra naturellement Beethoven comme un musicien expressif, mais sa conception va élargir et dépasser celle de Hoffmann et de Bettina : le Beethoven de Wagner sera un musicien-philosophe et un réformateur.*

Wagner avait déjà consacré d'autres écrits à Beethoven. En 1840, à Paris, il avait écrit pour la Gazette musicale *de Schlesinger* Un pèlerinage chez Beethoven, *où il faisait réclamer par Beethoven la création d'un drame musical complètement différent de l'opéra et dont l'élément essentiel serait une musique* vocale, *c'est-à-dire qui utiliserait les voix humaines comme la musique instrumentale utilise les timbres des instruments* (5). *Dans un autre article écrit à Paris, intitulé* Une heureuse soirée, *il affirmait que Beethoven avait*

> « toujours conçu et disposé d'abord le plan d'une symphonie d'après une certaine idée philosophique avant d'abandonner à son imagination le soin d'inventer les thèmes musicaux » (6).

Le Beethoven *de 1870 reprend quelques-unes des idées exprimées dans les articles que Wagner lui avait déjà précédemment consacrés. Mais la question principale que se pose Wagner dans cette brochure est surtout de savoir comment concevoir Beethoven en tant que musicien* allemand.

4. L. Nohl, *Beethovens Leben* (2e éd.), II, 126 : « Um nun dieses Aufeinanderplatzen der beiden grossen Männer, das, wenn es auch im Detail etwas ausgeschmückt sein mag, jedenfalls der Hauptsache nach in der hier erzählten Weise stattgefunden hat, zunächst nur begreiflich zu finden, muss man sich die besonderen Umstände dieser Begegnung, vor allem auch die Verschiedenheit der Individualitäten beider Männer vergegenwärtigen... »
Ibid., III/1, 12 (à propos de la *Messe en* ré) : « Der Gegenstand hat ihn, je mehr er sich hinein vertieft, auch immer tiefer erfasst, aber weil er ihn nicht völlig nach seiner Natur und seinem Bestande zu ergreifen vermag, ungleich mehr ästhetisch und sozusagen dramatisch als sachlich interessiert und beschäftigt. Es ist daher begreiflich, dass das Werk sich auch ungleich mehr den Anteil der künstlerischen Fachgenossen als der Kirche und überhaupt der religiösen Empfindung gewonnen hat. Ist es doch gewissermassen eine andere Symphonie Beethovens..., sozusagen eine mächtige Chorphantasie über den Messetext ! »

5. WSD, I, 109-111.

6. *Ibid.*, 145.

Le trait dominant du caractère allemand est, pour Wagner, qu'il sait donner l'empreinte essentielle à chaque forme

> « en la transformant de l'intérieur, ce qui le préserve de la nécessité de la détruire extérieurement. Ainsi, l'Allemand n'est pas révolutionnaire, mais réformateur » (7).

Beethoven, lui, cachait sous des dehors rudes une âme infiniment délicate et sensible.

La conséquence est que Beethoven a vécu solitaire, a perdu le contact du monde extérieur et s'est tourné uniquement vers sa vie intérieure. Son seul désir a été dès lors

> « le jeu de l'enchanteur avec les formes qui naissent dans son monde intérieur » (8).

Mais Beethoven devient sourd. Wagner compare sa situation à celle du « voyant » devenu aveugle : Tirésias. Alors, dit-il,

> « l'œil du musicien s'éclaira de l'intérieur... Toute sa vision, tout son travail plastique sont pénétrés de cette merveilleuse gaîté qu'il a le premier introduite dans la musique... Maintenant grandit cette force qui donne une forme à l'inconcevable, au jamais-vu, au jamais-éprouvé, qui en fait l'expérience la plus immédiate, perceptible de la façon la plus frappante. La joie que procure l'exercice de cette force devient de l'humour : toute douleur de l'existence se brise contre cette aisance extraordinaire du jeu dont cette existence est l'objet; le créateur Brahma rit de lui-même en reconnaissant sa propre illusion; l'innocence retrouvée joue et folâtre avec l'aiguillon de la faute expiée; la conscience libérée se taquine elle-même avec le tourment victorieusement subi » (9).

Se plaçant alors au point de vue du progrès historique de l'art, Wagner déclare que le grand mérite de Beethoven est d'avoir fait passer la musique

> « du domaine du Beau esthétique à la sphère du sublime absolu » (10).

Beethoven n'a rien détruit. Mais il a tout transformé, tout réformé.

> « Dans les mêmes formes où la musique ne devait plus se montrer que comme un art d'agrément, il avait à proclamer l'oracle de l'intuition la plus intime de l'univers sonore. Ainsi, il ressemble en tout temps à un véritable possédé; car on peut dire de lui ce que Schopenhauer dit du musicien en général : celui-ci exprime la suprême sagesse dans un langage que sa raison ne comprend pas (11) ».

7. WSD, I, 147.
8. *Ibid.*, 91.
9. *Ibid.*, 92-93.
10. *Ibid.*, 102.
11. *Ibid.*, 83.

Ces quelques indications sommaires suffisent à montrer que si Wagner part toujours de la conception de Beethoven qu'eurent Hoffmann et Bettina, il la dépasse cette fois bien nettement. Beethoven est devenu pour lui un réformateur schopenhauerien, un réformateur à la fois de l'art et de la morale. Tous les commentateurs de Wagner sont d'accord là-dessus : ce Beethoven, c'est Wagner lui-même, dont les idées théoriques et philosophiques s'étaient, à ce moment, précisées au contact de la philosophie de Schopenhauer. Les traits principaux du Beethoven romantique ont subsisté. Il s'y est même ajouté celui, bien caractéristique, de l'ironie romantique, de cet humour qui fait que le créateur « rit de lui-même en reconnaissant sa propre illusion ». Mais le réformateur Beethoven n'est qu'un masque pour le réformateur Wagner.

Le romantisme, dont Wagner fut un représentant tardif mais bien caractéristique, a passé. Mais la figure de Beethoven qu'il a dressée est restée debout et la critique beethovenienne moderne a conservé à Beethoven quelques-uns de ses traits romantiques. Il n'est plus question de voir en Beethoven l'artiste romantique en communication avec le monde des esprits, le mage ou le prêtre en possession des secrets de la nature. Mais l'homme de la nature, le bohème génial, le sourd muré dans son monde intérieur, le démocrate, le prophète de l'humanité idéale n'ont pas cessé de hanter l'esprit de beaucoup de critiques. La légende romantique de Beethoven est encore vivante après plus de cent ans.

*
* *

Il ne s'agit pas ici de dresser la liste des innombrables écrits consacrés à Beethoven et de se demander jusqu'à quel point ils portent la trace des conceptions romantiques des premiers écrivains allemands qui cherchèrent à caractériser Beethoven. L'exemple de quatre commentateurs modernes servira simplement à montrer combien la conception romantique de Beethoven peut encore avoir, à l'heure actuelle, des échos divers.

Dans la brochure qu'il a consacrée en 1903 à la Vie de Beethoven, *Romain Rolland voit en son héros un homme d'opinions républicaines* (12). *Cette idée lui paraît confirmée par l'attitude de Beethoven à l'égard de Gœthe, d'après le récit de Bettina* (13). *A propos de la* Neuvième Symphonie, *Romain Rolland le montre sous l'aspect d'un prophète* (14) *et même d'un Titan* (15). *L'in-*

12. R. Rolland, *Vie de Beethoven*, 12.
13. *Ibid.*, 40.
14. *Ibid.*, 62 et suiv.
15. *Ibid.*, 65 et 79.

fluence directe des conceptions de Bettina sur celles de Romain Rolland est sensible : il déclare tenir les lettres litigieuses pour exactes, du moins quant à leur fond (16).

Dans la série d'études intitulée Beethoven, les grandes époques créatrices (1928), *Romain Rolland insiste encore sur l'influence de la Révolution française sur l'esprit de Beethoven* (17) *et voit même en lui un jacobin* (18). *Le Titan de la biographie publiée vingt-cinq ans auparavant est devenu un surhomme* (19). *Enfin, à propos de la* Symphonie héroïque, *Romain Rolland admet, selon une conception qui se rapproche de celle de Hoffmann, dans l'inspiration musicale un élément irrationnel et extérieur à l'artiste* (20).

Dans l'étude qu'il a consacrée à Gœthe et Beethoven (1930), *Romain Rolland, revenant encore sur la question de l'authenticité des lettres publiées par Bettina, déclare qu'il les considère comme exactes sinon dans tous leurs détails, du moins quant à leur fond, et que le témoignage de Bettina est, à ses yeux, capital* (21).

Paul Bekker, dans son Beethoven (1912), *adopte à l'égard de Bettina une attitude analogue à celle de Romain Rolland. Il admet que la forme sous laquelle Bettina a rapporté les propos de Beethoven soit fantaisiste et que les originaux des deux lettres suspectes n'aient jamais existé. Mais il croit que le fond même de ces textes douteux est la pensée de Beethoven.*

> « Incontestablement, c'est l'esprit de Beethoven qui s'y exprime en paroles de Bettina (22). »

Bekker voit en Beethoven un républicain (23), *un enthousiaste de la liberté dans tous les domaines* (24), *une sorte de prêtre ou de prédicateur de la doctrine morale de Kant* (25). *Il insiste sur la conception d'après laquelle toutes les œuvres de Beethoven seraient issues d'une « idée poétique » qu'elles auraient pour but d'exprimer* (26). *Il découvre dans certaines œuvres des accents romantiques* (27) *et insiste en terminant sur les liens qui ont uni à l'art*

16. *Ibid.*, 41, note.
17. R. Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices, De l'Héroïque à l'Appassionata*, I, 22.
18. *Ibid.*, I, 36.
19. *Ibid.*, I, 30 et suiv.
20. *Ibid.*, I,97-98 : « Le grand motif qui gouverne la symphonie est un être. Que nous importe qu'il soit homme ou idée, obscure voix de l'instinct ou volonté claire ? Il est vivant et il agit. Qui peut douter de son existence? Droit et simple, il va en avant; il est marqué, dès les premiers pas, du sceau de sa destinée, qui marche à son but, qui ne connaît rien d'autre. L'âme en qui cet ordre est entré, à la cinquième mesure, fléchit sous le poids, mais ce poids même est son destin, est une partie de son essence; elle l'accepte en soupirant et elle s'abandonne au courant. »
21. R. Rolland, *Gœthe et Beethoven, passim*, et surtout 38 (note) et 76 et suiv.
22. Paul Bekker, *Beethoven*, 33.
23. *Ibid.*, 85-86.
24. *Ibid.*, 89-90.
25. *Ibid.*, 91.
26. *Ibid.*, 77-100 : *Die poetische Idee.*
27. Par exemple, dans la *Quatrième symphonie : ibid.*, 229-231.

beethovenien le lied romantique (Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms), la musique romantique à programme (Berlioz, Liszt) et la musique dramatique romantique (R. Wagner) [28].

Le Beethoven *de Bernhard Bartels (1926), se référant expressément à l'opinion de Bettina, voit dans la musique de Beethoven un langage qui révèle des sentiments pour lesquels il n'y a pas de mots* [29]. *C'est la conception fantastique du romantisme qui reparaît. Le Titan Beethoven n'est pas loin non plus :*

« Le Titan Rhin a donné à son grand fils sa propre âme [30]. »

Le réformateur paraît ensuite [31], *puis le révolutionnaire* [32]. *Beethoven est un prophète qui s'adresse à l'humanité* [33], *un héros, représentant d'une race supérieure* [34]. *Ses œuvres pour piano révèlent une haute philosophie* [35]. *Son idéal politique a été la liberté* [36]. *Bettina est nommée à divers endroits et présentée comme ayant senti et exprimé la pensée réelle de Beethoven. L'authenticité des lettres qu'elle a publiées ne paraît pas mise en doute* [37].

Le révolutionnaire paraît encore dans le Beethoven *d'Orel (1927), mais intellectualisé et transformé en une sorte de révolutionnaire seulement sentimental et dont les idées violentes ne s'expriment que dans son œuvre musicale* [38]. *La personnalité de Beethoven n'est plus représentée comme celle d'un Titan ou d'un mage, l'interprétation fantastique de son œuvre a disparu. Mais il reste, comme dans le* Beethoven *de Bekker, une interprétation expressive de chaque œuvre, qui est considérée comme révélant la pensée et les sentiments intimes de son auteur. C'est encore la tendance de l'interprétation de Beethoven par Bettina qui, sous une forme atténuée, se perpétue.*

Ces quelques exemples doivent suffire à montrer combien, jusqu'en plein vingtième siècle, la conception romantique de la personnalité de Beethoven reste vivante. On peut y rattacher tous les commentaires qui considèrent les œuvres de Beethoven comme exprimant des idées ou des sentiments, comme contenant un élément intellectuel ou affectif extra-musical. Mais cette façon de concevoir

28. *Ibid.*, 562 et suiv.
29. Bernhard BARTELS, *Beethoven*, 5.
30. *Ibid.*, 9.
31. *Ibid.*, 29.
32. A propos de la *Sonate pathetique* (*ibid.*, 34-35).
33. *Ibid.*, 64.
34. *Ibid.*, 65.
35. *Ibid.*, 113.
36. *Ibid.*, 337 et suiv.
37. *Ibid.*, 5, 80-81, 215-216, 313-314.
38. Alfred OREL, *Beethoven*, 89.

Beethoven et son œuvre n'est pas la seule. D'autres critiques se placent à des points de vue différents.

En 1857, Oulibicheff publie Beethoven, ses critiques et ses glossateurs, *et y fait une curieuse critique de la tradition fondée sur les dires de Bettina. Il se défie du style de Bettina et de l'interprétation de la scène de Teplitz qu'elle suggère, mais il admet la réalité des faits rapportés. Il se sépare de Bettina dans sa façon de les interpréter, ou plutôt de les juger. Il consent à voir en Beethoven le représentant d'une doctrine esthétique, un artiste qui ne se meut à l'aise que sur le plan de l'art et qui constitue avec ses frères une république idéale. Mais, dans la pratique, il estime qu'il est ridicule de déterminer ses actions par des considérations artistiques et que l'attitude de Beethoven fut une faiblesse de grand homme* ([39]).

La grande biographie de Beethoven par A.W. Thayer, dont la publication a commencé en 1866, évite de prendre nettement position pour ou contre l'interprétation romantique de Beethoven. Thayer laisse au lecteur le soin de décider de la véracité de Bettina et de l'authenticité des lettres qu'elle a publiées, mais admet l'exactitude du récit de la scène de Teplitz tel que Bettina l'a fait au prince Pückler-Muskau. Il ne serait donc pas éloigné de considérer Beethoven comme un révolutionnaire, ou tout au moins comme un démocrate farouche ([40]). *Le principal souci de Thayer, biographe scrupuleux, n'est d'ailleurs pas d'interpréter la personnalité de Beethoven et ses œuvres. Son but est simplement de réunir le plus possible de documents sérieux attestant des faits matériels. Il n'est ni romantique, ni anti-romantique.*

L'attaque la plus vigoureuse contre la conception romantique de Beethoven a été menée en 1920 par Hans Pfitzner dans son ouvrage L'Esthétique nouvelle de l'impuissance musicale ([41]). *C'est surtout contre la conception de Bekker que Pfitzner s'irrite. Il n'admet pas que Beethoven soit considéré comme ayant voulu exprimer des « idées ». Pour lui, le fait essentiel et primordial est la naissance dans le cerveau du musicien d'un élément purement musical, qui se suffit à lui-même et n'a pas besoin d'exprimer quoi que ce soit d'extra-musical. C'est une conception radicalement opposée non seulement à celle de Bekker, mais aussi à celle de Wagner et à celle des romantiques en général, à qui l'idée d'un Beethoven expressif est commune.*

39. Cf. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 16-17.

40. TDR, III (1879), 145. Cf. A. Schmitz, ouv. cité, 19.

41. *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz.* Critique du point de vue de Pfitzner, par Alfred Heuss, *Beethoven in der jüngsten Vergangenheit*, parue dans la *Neue Zürcher Zeitung*, 24 et 25 mars 1920, *Erstes Morgenblatt*, reproduite dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, III, n° 4, 237-249.

Dans une étude parue en 1924 et intitulée La perfection de Beethoven [42], *Walther Krug repousse l'interprétation expressive de Bekker, mais sans montrer la rigide intransigeance de Pfitzner. L'idée ou le programme que Beethoven a pu concevoir a toujours été de nature très générale et peut se ramener à la succession de mouvements rapides et lents, de force et de douceur, etc., et de leurs rapports avec notre sentiment et notre volonté. Il y a dans les œuvres de Beethoven une lutte entre l'élément musical interne et la forme. C'est seulement dans les œuvres où cette lutte n'aboutit pas à une conciliation que l'* « *idée* » *s'insinue* [43]. *Ainsi dans le dernier quatuor (fa majeur, op. 135), le récitatif* grave *intercalé entre le mouvement lent et l'*allegro, *puis son rappel qui interrompt l'*allegro *sont, d'après le commentateur, de trop. L'épigraphe* Muss es sein? *n'explique rien. Sans elle, l'ensemble aurait gardé plus d'unité et serait resté plus clair. L'* « *idée* » *n'a donc ici guère d'importance. Sa présence avouée s'explique par un penchant de Beethoven, devenu besoin vers la fin de sa vie, à ne rien taire à ses auditeurs* [44].

Krug traite d'ailleurs Beethoven de « *romantique* », *mais en attachant à ce terme une signification complètement différente de celle qu'il a eue pour Hoffmann : Beethoven aurait conçu la vie comme une lutte entre des éléments contraires* [45]. *C'est simplement pour mémoire qu'il faut signaler cette conception qu'il n'y a pas lieu de discuter ici.*

Le Beethoven *de Halm, paru en 1927, s'oppose à la conception de Wagner, d'après laquelle l'intervention du chœur, au final de la* Neuvième symphonie, *s'explique par l'impuissance de la musique purement instrumentale à exprimer tout ce que Beethoven aurait voulu lui faire dire. La preuve est qu'il est ensuite revenu à la musique purement instrumentale, à la musique pure, qui lui suffisait pleinement* [46]. *Pour comprendre vraiment Beethoven,*

42. W. Krug, *Beethovens Vollendung, eine Streitschrift.*

43. « Wo er nach seinen eigenen Angaben oder Berichten der Zeitgenossen eine Idee oder sogar ein Programm gehabt hat, sind diese Dinge doch immer so allgemeiner Natur, dass sie sich mit Leichtigkeit auf die der Musik eigentümliche Dynamik des Schnellen und Langsamen, des Lauten und Leisen, des Harten und Weichen und ihrer Übergänge zurückführen lassen und auf die Beziehungen, die diese Dinge zu unserem Fühlen und Wollen haben. Alles was darüber hinausgeht, lenkt nur von der Musik und ihrer Dynamik ab, zerstreut nur, statt zu sammeln... Wo der Kampf des Inneren gegen das Aussen nicht zum harmonischen Ausgleich im Werk führt, wo also das Werk Fehler und Schäden aufweist, da schleicht die sogenannte Idee sich ein. Regelmässig sind es die brüchigen Werke, die zur Ausdeutung gereizt haben » (W. Krug, ouv. cité, 70-73).

44. *Ibid.*, 262.

45. « Dieser durch und durch romantische Mensch, der sich nur durch äusserste Kraftanstrengung davor bewahrte, dem Romantikergeschick zu verfallen, empfand und erfuhr und erlitt das Leben entweder als Kampf der Widersprüche oder so, wie der ungeheure Komplex der drei Quartette (op. 130, 131, 132) es darstellt : als ungeheure Mischung und nicht als Ordnung des Gegensätzlichen » (*ibid.*, 24).

46. August Halm, *Beethoven*, 22 et suiv.

il ne suffit pas d'analyser les impressions produites par l'audition de sa musique. Il faut surtout avoir

> « Le sentiment de l'élément musical, qui fut l'objet de tous ses soins, le sentiment que les exigences de cet élément musical ont été satisfaites » (47).

Halm refuse de voir dans la musique un simple moyen d'expression. Elle est avant tout « la musique », elle a ses lois organiques, son développement propre, elle se suffit à elle-même. Une personnalité humaine comme celle de Beethoven est trop peu de chose pour que l'art serve uniquement à exprimer sa vie intérieure. D'ailleurs, un état d'âme ne dure jamais assez longtemps pour pouvoir vraiment engendrer une œuvre musicale de longue haleine (48).

Il faut ajouter encore à la série des commentateurs anti-romantiques de Beethoven A. Schering, qui dans ses études originales et retentissantes a essayé de retrouver la « clef » perdue du langage musical de Beethoven et prétend montrer que ses grandes compositions ne sont que la transposition musicale d'épisodes empruntés à des œuvres littéraires. Au début d'une de ses études, il déclare :

> « Depuis longtemps, je suis convaincu que Beethoven — tout comme J.-S. Bach — a possédé un langage musical dont la précision d'idées et de sentiments se dissimule derrière un symbolisme sonore dont nous n'avons pas encore retrouvé la clef. Cette clef semble s'être perdue dès l'époque de la vie de Beethoven, sans doute par suite de l'irruption de la nouvelle intellectualité romantique (49) ».

Ailleurs, après avoir énuméré les premières tentatives faites par divers critiques, en ordre dispersé, pour trouver le sens véri-

47. « Wer, so fragen wir nun, versteht Beethoven besser : der, welcher so das sorglich gepflegte Musikalische, die erfüllten Bedürfnisse des Musikalischen mitfühlt, oder der, welcher bloss die Wirkung empfängt...? » (*ibid.*, 253).

48. « Stelle ich mir den Menschen Beethoven als den seelisch und geistig reichsten aller Erdensöhne vor — was mir übrigens die von ihm überlieferten Aussprüche und schriftlich erhaltenen Aufzeichnungen nicht erlauben — : auch dann könnte ich mir diesen Reichtum nicht so gross vorstellen, wie es der seiner Musik ist. Der Gedanke muss übernaiv genannt werden, welcher die ganze Fülle des künstlerischen Tuns eines solchen Genies lediglich aus der menschlichen Persönlichkeit herleitet, als ob der Bestand an Kunst, den das Genie vorfindet, nur ein Mittel wäre, vermöge dessen es « sich ausdrückt »; als ob die Kunst nicht selbst auch eine grosse Macht und eine wirkliche Existenz wäre, an der sich das Genie erst entzündet !... Es ist gar nicht denkbar, dass eine Stimmung oder seelische Verfassung, die man so durch Musik ausgedrückt wissen will, so lange vorhält, wie das Komponieren dauert. So etwas mag bei einem kurzen Lied oder Impromptu geschehen, aber nicht in einer Symphonie, und vollends nicht bei der Arbeitsweise Beethovens; und diesem schreibt man ja die Fähigkeit des stärksten Ausdrucks zu ! Womit man, dem Eindruck nach, durchaus recht hat; woraus aber gerade zu ersehen ist, dass die Musik selbst wirklich ist und etwas tut : dass sie nicht bloss Mittel ist » (*ibid.*, 332).

49. Arnold Schering, *Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens?* dans *Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1933, 161.

table des œuvres de Beethoven (Hoffmann, Bettina, Lenz, Schindler, Ries, Czerny, etc.), Schering précise :

> « La critique beethovenienne ultérieure a, par principe, stigmatisé ces premières tentatives comme déraisonnables et erronées. Elles ne le sont nullement Le fait qu'il nous faut qualifier cette méthode d'interprétation de profane et ses résultats de douteux ne doit pas nous empêcher de voir que ces efforts ne méritent en eux-mêmes aucun reproche. Ils partent de la conviction que, derrière les sons, il y a des rapports avec l'homme et avec le monde. L'opinion que toute musique instrumentale de valeur doit contenir une idée qui, dans certaines circonstances, peut être indiquée sous une forme rationnelle, est née avec la musique instrumentale moderne et, à l'époque de Beethoven, elle a été répandue parmi les gens instruits de toutes les nations. L'évolution qu'avaient suivie la symphonie et la musique de chambre depuis la jeunesse de Haydn n'avait fait que renforcer cette opinion (50). »

Il est impossible de suivre ici Schering dans le détail des démonstrations ingénieuses qu'il a entreprises pour retrouver dans les œuvres principales de Beethoven cette clef « rationnelle » — qui par conséquent n'a, d'après lui, rien de sentimental, de romantique ou de fantastique — et pour expliquer comment Beethoven n'aurait fait que transposer, dans le plus grand détail, en son langage musical divers épisodes poétiques. Après avoir montré dans la Symphonie héroïque *l'adaptation de divers épisodes de l'*Iliade, *il explique la* Quatrième symphonie *comme une illustration de diverses poésies de Schiller, et la* Cinquième, *qu'il qualifie de « musique à programme ésotérique », comme une représentation de la révolte d'un peuple opprimé et de sa délivrance* (51). *Passant aux quatuors, il en considère cinq comme consacrés à Shakespeare : l'op. 74 à* Roméo et Juliette, *l'op. 95 à* Othello, *l'op. 127 aux* Joyeuses Commères de Windsor, *l'op. 130 au* Songe d'une nuit d'été, *l'op. 131 à* Hamlet.

Parmi les sonates pour piano, il établit aussi des correspondances entre l'op. 27 n° 1 et Le Marchand de Venise, *l'op. 27 n° 2 et* Le roi Lear, *l'op. 28 et le* Conte d'hiver, *l'op. 31 n° 1 et* La mégère apprivoisée, *l'op. 31 n° 2 et* La Tempête, *l'op. 54 et* Beaucoup de bruit pour rien, *l'op. 57 et* Macbeth, *l'op. 111 et* Henri VIII. *Quant à la sonate op. 106, ce n'est pas Shakespeare qui l'a inspirée, mais Schiller, dont elle illustre* La Pucelle d'Orléans (52).

Dans une autre série d'études, il interprète la Neuvième symphonie *comme une transposition musicale de poèmes de Schiller, la* Septième symphonie *et le quatuor op. 59 n° 1, de scènes des* Années

50. A. Schering, *Beethoven und die Dichtung*, 21.

51. A. Schering, *Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie*, dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVI, n° 2, 65-83.

52. A. Schering, *Beethoven in neuer Deutung*.

d'apprentissage de Wilhelm Meister, *le quatuor op. 59 n° 2, de scènes de l'*Age ingrat *de Jean-Paul, le quatuor op. 59 n° 3, de* Don Quichotte. *Les quatuors 132, 133 et 135, de scènes de* Faust. *Il rapporte le quatuor op. 18 n° 4 à des scènes de la* Médée *d'Euripide, le trio op. 97 à l'*Oberon *de Wieland, la sonate pour piano et violon (à Kreutzer) op. 47 à des épisodes de la* Jérusalem délivrée *du Tasse, la sonate pour piano et violon op. 30 n° 2 à des scènes de* Werther, *la sonate pour piano et violon op. 96 à des scènes du* Triomphe de la sensibilité *de Gœthe, la sonate pour piano op. 53 à des épisodes de l'*Odyssée, *la sonate op. 101 à la* Lenore *de Bürger, l'op. 110 à la* Marie Stuart *de Schiller, la* Sonate pathétique *op. 13 à la ballade d'*Héro et Léandre, *de Schiller* ([53]).

Ni Hoffmann, ni Bettina, ni Wagner ne reconnaîtraient ici leur façon de considérer les œuvres de Beethoven. La critique beethovenienne s'engage là dans une voie où un esprit ingénieux, connaissant dans le moindre détail les œuvres musicales et les œuvres littéraires qu'il rapproche les unes des autres, peut aboutir à des considérations séduisantes, sinon à des conclusions positives incontestables. Mais cette voie conduit dans une direction absolument opposée à celle des romantiques ([54]).

Il faut enfin signaler certaines études qui, sans faire de Beethoven un romantique intégral, admettent qu'il y eut chez lui une part plus ou moins grande de romantisme ou qu'il n'a pas été tout à fait étranger au mouvement romantique.

Dans un article qu'il a consacré à Beethoven dans la Zukunft, *Karl Lamprecht estime que la « philosophie de la joie » qui formerait le fond de la* Neuvième symphonie *établit un lien entre le premier romantisme, que Lamprecht appelle « période du premier subjectivisme », et la doctrine wagnérienne de la régénération, Hebbel, Otto Ludwig et Nitzsche* ([55]).

Dans son Histoire d'Allemagne, *Lamprecht présente Beethoven et Gœthe comme à cheval entre le classicisme et le romantisme.*

53. A. Schering, *Beethoven und die Dichtung.*

54. Un passage de l'article cité de R. Wagner, *Une heureuse soirée*, contient déjà les arguments principaux qu'un romantique pourrait faire valoir contre la thèse de Schering : « Nichts ist nun unleidlicher, als die abgeschmackten Bilder und Geschichtchen, die man jenen Instrumentalwerken zu Grunde legt. = Welche Armut an Geist und Gefühl verrät es doch, wenn ein Zuhörer der Aufführung einer Beethovenschen Symphonie seine Teilnahme dafür nur dadurch rege zu erhalten im Stande ist, dass er in dem Strome der musikalischen Ergüsse sich die Handlung irgend eines Romanes wiedergegeben vorstellt. Diese Leute sehen sich dann oft veranlasst, mit dem hohen Meister zu grollen, wenn sie durch einen unerwarteten Streich in dem wohlgeordneten Fortgange ihres untergelegten Histörchens gestört werden; sie werfen dem Komponisten dann Unklarheit und Zerrissenheit vor, und beklagen sich über Mangel an Zusammenhang ! — O ihr Tröpfe ! » (WSD, I, 140-141).

55. Karl Lamprecht, *Beethoven*, dans *Die Zukunft*, LI, 11 et suiv. : « Wer sieht nicht, dass er mit seiner Philosophie der Freude die Brücke schlägt von der ersten Periode des Subjektivismus zur zweiten : zu R. Wagner und seiner Regenerationslehre, zu den Ahnungen schon Ludwigs und Hebbels und zu der halsstarrigen Gewissheitslehre Nietzsches vom Übermenschen? » (p. 25).

En 1810, dit-il en substance, le romantisme a triomphé. Sa victoire est matérialisée par la disparition des écrivains et des artistes classiques, qu'une équipe nouvelle remplace. Seuls Gœthe et Beethoven survivent. Ils ont donc triomphé du romantisme. En ce qui concerne Beethoven, Lamprecht pose la question de savoir si cet artiste, qui « enferma l'univers dans les limites de son art », s'est tenu aux limites étroites du classicisme, ou si, pénétré de la mystique de la musique, confondant les objets et son âme ou son âme avec les objets, il fut romantique. Sa réponse est que, bien que Beethoven ait possédé quelques traits romantiques, on ne peut le tenir pour romantique. Il a toujours cherché à réaliser une unité supérieure à la fois au classicisme et au romantisme : la Neuvième symphonie *a une valeur humaine générale. Beethoven, comme Gœthe, a cherché l'idéal de l'homme moderne. Cet idéal, conclut Lamprecht, n'est pas romantique* (56).

Une brève étude de F. Wohlfahrt voit en Beethoven « le réalisateur romantique *du rationalisme* classique ». *L'auteur proteste contre l'opinion trop répandue qui voit en Beethoven un précurseur du romantisme. L'expression, qui d'après lui est le caractère original de Beethoven, lui est venue de Haydn et de Mozart, dont il n'a fait que systématiser certains traits fugitifs* (57).

Une communication faite par W. Nagel au Congrès international d'histoire de la musique à Vienne, en 1927, s'élève contre la qualification de « Portier du romantisme » trop souvent attribuée à Beethoven et contre l'affirmation que les éléments romantiques de son art s'affirment de plus en plus dans les œuvres de sa dernière période. Le point de vue de l'auteur est semblable à celui de Lamprecht : comme Gœthe, Beethoven a subi et dépassé le romantisme. Bien qu'on trouve chez lui des tendances romantiques, l'ensemble de son œuvre a pour base une conception anti-romantique de la vie et de l'art. Beethoven ne peut être considéré équitablement que comme un classique (58).

*
* *

La figure ou la légende romantique de Beethoven n'est donc pas universellement admise, mais sa tradition est vivace et elle présente de nombreuses variétés ou formes dérivées. Si on essaie de ramener

56. Karl LAMPRECHT, *Deutsche Geschichte*, X, 101-116. Cette étude a été publiée aussi dans l'*Österreichische Rundschau*, 1907, 88 et suiv., sous le titre : *Gœthe und Beethoven auf der Grenzscheide zwischen Klassizismus und Romantik.*

57. Frank WOHLFAHRT, *Beethoven, der « romantische » Erfüller « klassischer » Rationalistik*, dans *Die Musik*, XIX, n° 6, 412 et suiv.

58. Willibald NAGEL, *Beethoven Romantiker?* dans *Internationaler Musikhistirischer Kongress Wien*, 1927, 40 et suiv.

les différentes conceptions de la critique beethovenienne à deux tendances opposées et de caractériser les deux groupes ainsi formés à l'aide d'idées générales dépouillées de nuances, on aura d'un côté, continuant à suivre le courant dont la source est chez Hoffmann et chez Bettina, ceux pour qui Beethoven est un musicien « expressif » et qui, par conséquent, estiment légitime de rechercher, derrière les combinaisons sonores qui frappent notre oreille, un sens dont l'œuvre n'est que le symbole et qui nous révèlera surtout la psychologie de l'auteur. Pour le groupe antagoniste, Beethoven sera un musicien « pur », dont les œuvres se suffisent à elles-mêmes. Ceux-ci se contenteront de jouir de la beauté, de l'équilibre, du charme des sonorités. Ils refuseront tout intérêt à la recherche qui, par-delà la musique, veut trouver des idées plus ou moins philosophiques, un caractère, un homme.

Ce n'est pas à propos du seul Beethoven que ces deux tendances s'opposent. Elles sont le produit de l'évolution des conceptions occidentales de l'art musical. Ce ne sont pas seulement les conceptions des critiques, ce sont bien les œuvres musicales qui peuvent être classées sous les rubriques de la musique pure et de la musique expressive. Une fugue, par exemple, est un jeu de formes sonores dont les éléments se mêlent, se séparent, se poursuivent et qui n'a, en général, aucune signification extra-musicale que des mots pourraient préciser. D'autres œuvres, par contre, ont, de l'aveu même de leur auteur, une signification qui est parfois signalée à l'auditeur par un « programme », comme pour la Symphonie pastorale *de Beethoven ou la* Symphonie fantastique *de Berlioz, ou par un simple qualificatif :* Sonate pathétique *ou* Symphonie héroïque. *Les œuvres de musique pure se suffisent à elles-mêmes, tel un tapis d'Orient où les lignes et les nuances se combinent en motifs ornementaux pour la joie des yeux et la satisfaction du sens de l'harmonie des formes et des couleurs. Dans les œuvres expressives, au contraire, l'emploi des rythmes, des timbres et des harmonies n'est pas une fin en soi, mais un moyen de suggérer à l'auditeur certaines idées ou certains sentiments. La musique pure est un univers clos, la musique expressive est un langage.*

Dans le cas particulier de Beethoven, la question de savoir s'il doit être rangé parmi les musiciens « purs » ou parmi les « expressifs » est délicate et ne saurait être résolue par une formule rigide. Certaines de ses œuvres sont nettement expressives, il l'a précisé lui-même en leur donnant un titre ou une épigraphe ou en fournissant à ses interprètes des indications dont il n'y a pas lieu de suspecter l'intention. D'autres, qui portent simplement le titre de Sonate, de Symphonie ou de Quatuor, sont énigmatiques. En ce qui les concerne, la question ne pourrait être posée avec précision, sinon résolue, que grâce à une étude détaillée. Le résultat de cette

étude serait, très probablement, que Beethoven fut à la fois musicien pur et musicien expressif et qu'il le fut tantôt successivement, tantôt simultanément, comme pour établir une sorte d'équilibre entre les deux tendances. L'étude de ses carnets d'esquisses, entreprise de ce point de vue, fournirait sans doute des arguments sérieux en faveur de cette conception, qui a plus de chances d'être vraie que celles qui cherchent à enfermer Beethoven dans une formule étroite. C'est le diminuer que d'en faire exclusivement le serviteur de la musique pure, ou celui de la musique expressive.

*
* *

Il ne s'agit pas ici d'entreprendre cette étude d'ensemble, mais seulement de fournir un travail limité à une question précise. La nature même de ce travail fait que les œuvres de Beethoven dont il sera question sont à peu près uniquement celles qu'on peut considérer comme expressives. Le résultat à atteindre est la détermination de l'attitude des écrivains considérés à l'égard de Beethoven et celle de la position de Beethoven à l'égard du romantisme.

PREMIÈRE PARTIE

La philosophie de la musique à l'époque de Beethoven

La philosophie de la musique à l'époque de Beethoven

I

Théoriciens

La façon dont les contemporains de Beethoven, écrivains ou critiques, ont conçu sa personnalité et interprété sa musique n'est pas un phénomène isolé dans la vie intellectuelle de l'époque. Il faut y voir le reflet des conceptions qu'eurent alors les principaux philosophes et essayistes qui se sont intéressés à l'art musical. Cette préoccupation musicale est d'ailleurs un phénomène récent. A peu près entièrement nouvelle au dix-huitième siècle, elle aboutit chez divers philosophes à la constitution d'une esthétique et d'une métaphysique musicales plus ou moins développées. Ce sont les efforts de ces philosophes pour essayer d'intégrer à leurs systèmes des vues théoriques sur la musique que la critique reflètera, parfois de façon assez vague, d'autres fois avec plus de précision, assez souvent avec quelque retard.

Entre les théories des philosophes et les doctrines des critiques il serait sans doute rarement possible d'établir de façon incontestable une relation directe, de prouver une influence précise des idées abstraites des uns sur la pratique des autres. Il suffira d'ailleurs ici de constater l'accord des philosophes et des critiques, sans se demander si les seconds ont pu, dans certains cas, faire de l'œuvre des premiers une étude directe et approfondie, ou bien s'ils ont seulement subi l'influence d'idées qui, émises ou précisées par quelque théoricien, se trouvaient « dans l'air » de l'époque et constituaient une sorte de patrimoine vaguement commun à tous ceux que certaines spéculations intéressaient.

Les systèmes théoriques d'esthétique ou de métaphysique musicales proposés en Allemagne pendant la vie de Beethoven sont plus ou moins développés et de tendances diverses. Ils ressortissent tous aux différents courants de la pensée allemande de cette

époque et peuvent être considérés soit comme rationalistes, soit comme émanés du *Sturm und Drang,* soit, plus tard, comme romantiques, avec des interférences d'une conception à l'autre. L'évolution générale va de Kant à Schelling, en passant par divers auteurs intermédiaires, dont les principaux sont Herder, Heinse, A.W. Schlegel, Tieck et Wackenroder. La plupart des œuvres où ses caractères essentiels se manifestent ont été conçues ou publiées pendant une période approximativement délimitée par les deux dates de 1790 (publication de la *Critique du Jugement,* de Kant) et 1814 (publication par Tieck des *Fantaisies sur l'art par un religieux ami de l'art,* de Wackenroder).

Avant de préciser les traits généraux de l'évolution des théories musicales, il faut noter que les philosophes du dix-huitième siècle allemand qui ont tenté de construire une esthétique n'ont jamais pris la musique comme point de départ de leurs recherches. Ils l'ont simplement examinée à son tour, à la place qu'ils lui assignaient parmi les autres arts. Ceux qui, étant avant tout musiciens, ont cherché à résoudre le problème esthétique de l'art musical ont borné leur étude à la musique et n'ont pas essayé d'en tirer des considérations valables pour d'autres arts ([1]).

Avant que Kant exposât ses idées sur les arts dans la *Critique du Jugement,* le dix-huitième siècle avait déjà vu paraître un assez grand nombre d'écrits divers où était traitée ou parfois seulement effleurée la question de l'esthétique musicale. Ces œuvres peuvent être considérées comme exprimant deux tendances opposées : l'une s'apparente aux théories formulées en France par l'abbé Batteux, elle est rationaliste et considère, d'une façon générale, la musique comme un simple jeu de sonorités destiné à procurer un divertissement à l'esprit par l'intermédiaire des sens, et indique comme source de l'art l'imitation de la nature; l'autre, procédant de conceptions analogues à celles de Rameau, voit dans la musique un art expressif. Cette deuxième tendance sera celle du *Sturm und Drang* et, plus tard, des romantiques.

Les premiers esthéticiens allemands, à la fin du dix-septième et au début du dix-huitième siècles, étaient, parfois un peu confusément, partisans de la conception expressive de la musique. Pour Werckmeister ([2]), l'essence de la musique était d'exprimer le sentiment par la beauté, d'être le langage du cœur. Dans son roman satirique destiné à combattre l'influence de la musique italienne, Kuhnau ([3]) a vu dans la musique un langage qui s'adresse au sentiment et manifeste la perfection divine. Dans ses premiers écrits, Mattheson a exposé que la musique a été donnée

1. H. Goldschmidt, *Musikästhetik des* 18. *Jahrhunderts*, 173-174.

2. *Der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*, 1691. Cf. Goldschmidt, ouv. cité, 54.

3. *Der musikalische Quacksalber*, 1700. Cf. Goldschmidt, ouv. cité, 56.

par Dieu à l'homme pour embellir sa vie, qu'elle permet, par conséquent, d'échapper à la réalité et d'avoir accès à un monde idéal ([4]); puis il déclarait que l'impression musicale transmise par les sens est uniquement du domaine du sentiment et n'a rien à voir avec la raison; il a estimé d'ailleurs que l'art musical a une fin morale et que le plaisir de l'oreille élève notre âme vers Dieu par le moyen de la vertu ([5]). Plus tard, Mattheson évoluera nettement vers le rationalisme et soutiendra que le but de l'art musical ne peut être que d'exprimer les passions observées par le musicien, pour provoquer chez l'auditeur des émotions correspondantes, tout comme peut le faire le langage poétique par les combinaisons de mots dont il use ([6]).

Dans le camp opposé, le prince des rationalistes est, bien entendu, Gottsched. Pour lui, la beauté est du domaine rationnel, on ne peut parvenir à un jugement sur la beauté que par la transformation de la sensation en perception ([7]). Après lui, Marpurg, à la fois compositeur et auteur d'ouvrages théoriques sur la musique, réduira l'invention musicale à un jeu ingénieux, consistant à rechercher des motifs « dont l'expérience aurait prouvé le succès » et à les combiner de façon à les rendre « agréables à l'oreille » et « touchants » ([8]). C'est dans le même esprit rationaliste que J. G. Sulzer recherchera les fondements de l'art musical ([9]). Entre temps, les arguments des rationalistes s'étaient trouvés renforcés par l'autorité de l'abbé Batteux, dont le traité des *Beaux-arts réduits à un même principe* avait paru en France en 1743. S'il est excessif de considérer Batteux comme un rationaliste pur, on souligne cependant qu'il a maintenu, tout au moins à la base de ses théories, le principe de ses devanciers rationalistes, d'après lequel l'art aurait pour objet l'imitation de la nature ([10]).

Cependant, d'autres théoriciens s'insurgeaient contre le rationalisme de Gottsched. Johann Elias Schlegel, d'abord disciple de Gottsched et commentateur de Batteux, puis partisan de Haller et adversaire de Gottsched, conçoit la musique comme devant parler au sentiment. Il a puissamment contribué à ruiner en Allemagne l'influence de Batteux et à répandre celle de Rameau ([11]). Johann Adam Hiller subit l'influence de Schlegel et lutte pour la même cause ([12]). Rüetz se montre même plus radical que Schlegel et

4. *Das neu eröffnete Orchester*, 1713. Cf. GOLDSCHMIDT, ouv. cité, 59.
5. *Das forschende Orchester*, 1721. Cf. GOLDSCHMIDT, ouv. cité, 60-62.
6. *Der vollkommene Kapellmeister*, 1738. Cf. GOLDSCHMIDT, ouv. cité, 63-65.
7. *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, 1729. Cf. GOLDSCHMIDT, ouv. cité, 80-82.
8. Citations d'après GOLDSCHMIDT, ouv. cité, 150-152.
9. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1793, reproduction et systématisation d'écrits divers publiés entre 1751 et 1767. Cf. GOLDSCHMIDT, ouv. cité, 150-152.
10. Cf. GOLDSCHMIDT, ouv. cité, 69.
11. Cf. *ibid.*, 131-134.
12. Cf. *ibid.*, 134-137.

Hiller ([13]). Enfin, les musiciens Quantz et Philippe-Emmanuel Bach émettent des théories expressives qui se rapprochent des conceptions du *Sturm und Drang* ([14]).

Kant a exposé ses idées sur l'esthétique dans la *Critique du Jugement*, parue en 1790. La place qu'il y assigne à la musique dans la hiérarchie des arts suffirait à montrer que l'art des sons n'avait guère d'intérêt pour lui. Dans un premier groupe, il place les arts de la parole, éloquence et poésie; dans un deuxième, les arts plastiques; dans un troisième, enfin, les arts « du beau jeu des sensations » : musique et peinture. Cette troisième catégorie est nettement considérée comme inférieure, son but n'étant pas d'évoquer des représentations, mais seulement de susciter, par le jeu des sensations, des impressions agréables. L'audition musicale est pour Kant un simple phénomène physique, et non intellectuel. Cependant il ne nie pas la possibilité d'une beauté musicale. Il ne ramène pas uniquement cette beauté à l'harmonie, plus ou moins nettement perçue, des rapports mathématiques entre les sons, comme le lui suggéraient les théories d'Euler et de Leibniz. Il estime que le plaisir esthétique produit par la musique dépend de la « forme », de la composition des sensations sonores produites par l'harmonie et la mélodie. Enfin Kant essaie, malgré sa conception sensualiste de l'audition musicale, de donner à la musique le caractère de langage des émotions, d'expression généralement intelligible du sentiment. Il compare la musique à la voix humaine, qui exprime les émotions à l'aide de sonorités particulières, lesquelles provoquent chez l'auditeur une émotion correspondante. Ainsi le langage contient un élément musical et la musique est une sorte de langage, mais un langage dépourvu de concepts et qui communique seulement les idées esthétiques liées aux émotions en vertu du principe d'association.

La conception kantienne de la musique est donc hétérogène. Assez naïvement sensualiste pour limiter l'impression musicale à un simple jeu de sensations physiques, elle s'apparente au formalisme dans la mesure où elle donne de l'importance aux rapports mathématiques entre les sons, et est d'autre part naturaliste, un peu à la façon des théories de J.-J. Rousseau sur l'origine de la musique, lorsqu'elle fait dériver des inflexions naturelles de la voix l'expression musicale du sentiment. Elle est donc impossible à ranger soit parmi les théories rationalistes, soit parmi les théories expressionnistes. Son caractère hybride fait que, par la suite, des conceptions assez diverses ont pu se réclamer d'elle ([15]).

13. Cf. *ibid.*, 137-139.

14. Cf. *ibid.*, 153-155.

15. Cf. Werner HILBERT, *Die Musikästhetik der Frühromantik*, 14-19. — Paul MOOS, *Die Philosophie der Musik*, 13-19.

L'attitude de Herder vis-à-vis de la musique s'est exprimée avec abondance dans de nombreux écrits qui datent des diverses époques de sa vie. Il ne saurait être question ici d'en préciser toutes les nuances. Il suffira d'en résumer les grandes lignes et l'évolution telles que les montrent la quatrième *Silve critique* (1769) et *Kalligone* (1800).

Le point de départ de la conception exprimée dans la quatrième *Silve* est celui de Rousseau : le premier langage de l'humanité a été le chant, ce n'est que plus tard que la musique et la parole se sont séparées. Cette idée première n'est pas surprenante chez l'homme qui, plus que tout autre à son époque, s'est passionné pour le chant populaire. La musique est pour lui le langage des émotions et s'exprime au moyen des vibrations. Mais une fois les vibrations perçues par nos sens, Herder fait intervenir un élément subjectif : les vibrations physiques mettent en branle des vibrations psychiques, et ce sont celles-ci que nous percevons et qui nous émeuvent.

L'époque actuelle connaît la séparation de la musique et de la parole. Une imagination musicale peut maintenant inventer des mélodies qui, privées du secours de la parole, ne feront que nous plonger dans un monde d'idées vagues et éveiller en nous des sentiments confus. Ces sentiments ne pourront être précisés que par l'attitude, la physionomie, le mouvement. C'est donc la danse qui viendra prendre la place de la parole défaillante.

Lorsque, trente et un ans plus tard, Herder publie *Kalligone*, son opinion s'est modifiée, peut-être sous l'influence des grandes œuvres de Haydn et de Mozart qui sont nées dans cet intervalle. Mais la véritable clef de *Kalligone*, c'est l'opposition consciente du point de vue de Herder avec celui de Kant dans sa *Critique du Jugement*. Herder admet maintenant la musique instrumentale pure et considère qu'elle exprime directement le sentiment ou l'émotion que le langage articulé préciserait et objectiverait. Elle n'est plus un élément isolé à tort du langage avec lequel il faisait corps à l'origine, mais l'expression directe du sentiment, sans concept. Il n'est plus question de l'interpréter par la mimique ou la danse. Ce n'est plus des idées de Rousseau, mais plutôt des théories de Rameau que Herder se rapproche ici.

Quelque grande que soit l'importance de la musique dans les préoccupations de Herder, elle reste cependant secondaire. Ses idées sur la musique ont varié et ses conceptions ont manqué de fermeté. Mais dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres il a mis en circulation des idées qui seront reprises plus tard, par exemple celle d'un art synthétique où se fondraient les divers arts particuliers, musique, chant, danse, etc., et qu'il estimait avoir été réalisé jadis non par la tragédie grecque, mais par les psaumes des Hébreux, sommet poétique et musical du recueillement d'un

peuple dans le sentiment artistique. L'idée de l'art synthétique reparaîtra et aboutira au drame wagnérien. Celle du recueillement artistique inspirera l'attitude de Wackenroder. Herder a aussi formulé l'idée que le mystère de l'art musical exprime le mystère sublime d'un monde supérieur, du divin. Sous un aspect religieux ou magique, cette idée reparaîtra chez Tieck et chez Hoffmann, pour ne citer que les principaux romantiques qui doivent à Herder une partie de leurs conceptions musicales ([16]).

A côté de Herder, il faut citer Wilhelm Heinse, dont les idées sur la musique sont, par moments, assez voisines de celles de l'auteur de *Kalligone*. Heinse a surtout exprimé ses conceptions dans *Hildegard von Hohenthal* (1795-1796), où l'action romanesque sert surtout de prétexte à des analyses d'œuvres musicales et à des discussions théoriques. Dans ses *Dialogues musicaux*, rédigés en 1776 ou 1777, mais publiés seulement après sa mort, en 1805, il traite plus spécialement la question de l'origine et du sens profond de la musique et celle de l'opéra.

Heinse n'a pas présenté ses idées de façon systématique. Les considérations critiques ou théoriques sont inspirées aux personnages qu'il fait parler, et dont l'un doit être considéré comme son porte-parole (Lockmann dans *Hildegard von Hohenthal*, Jommelli ou Métastase dans les *Dialogues*), par l'examen d'œuvres musicales. La théorie abstraite ne s'exprime pas dans l'absolu, elle se dégage de cas concrets. A l'inverse de Herder, penseur et historien que la musique passionne, Heinse est un musicien fort au courant de la technique de son art, qui s'élève à des considérations théoriques. A côté du philosophe musicien, il permet de placer le musicien philosophe.

Heinse s'oppose à la plupart de ces contemporains en n'admettant ni que la musique soit issue du langage, ni que la musique instrumentale pure soit le produit d'une dégénérescence de l'art. Dans *Hildegard von Hohenthal*, une discussion s'engage entre Lockmann et le rationaliste Reinhold. Ce dernier soutient que la musique est née des accents du langage, qui se marquent nettement lorsqu'on hausse le ton pour s'adresser à une personne éloignée. C'est, d'après lui, quand les hommes ont construit des instruments qu'ils ont appris à séparer la musique du langage et ont peu à peu constitué un art musical distinct. La musique telle qu'on la pratique actuellement, jointe aux paroles, ne fait que rendre le texte plus agréable et lui permet ainsi de produire une plus grande impression sur l'auditeur. Si les paroles ne sont pas connues, ou ne sont pas comprises, la musique, déchue de sa

16. Cf. H. Goldscmidt, ouv. cité, 174-186. — W. Hilbert, ouv. cité, 22-30. — P. Moos, ouv. cité, 39-62.

dignité primitive, est dépourvue de signification pour l'auditeur. Quant à la musique purement instrumentale qu'on entend dans les concerts, elle ne constitue qu'un jeu ou un passe-temps. Il est rare qu'un autre que l'auteur puisse dire exactement quelle est la signification d'une pièce instrumentale. Aussi les impressions des auditeurs restent-elles incertaines et confuses ([17]). Lockmann s'insurge contre cette conception.

Pour lui (et pour Heinse), la musique est l'art de rendre sensible à l'oreille, par le jeu des sonorités rythmées, la vie intérieure de l'homme et tout ce qui, dans la nature, s'exprime par des sons ou des mouvements ([18]). La musique instrumentale a été imaginée pour suppléer aux insuffisances de la voix humaine, limitée dans sa puissance, dans son étendue et dans ses possibilités d'évocation. Quand les instruments accompagnent les voix, leur harmonie est destinée à renforcer l'expression du chant. La mélodie seule est trop faiblement expressive, il ne faut pas la dépouiller du vêtement dont la recouvre l'harmonie des instruments qui l'accompagnent ([19]). Pour achever de ruiner la théorie de son adversaire, Lockmann cite l'exemple de la musique italienne, qui, dit-il, n'est pas un produit de la langue italienne, mais de l'ardeur et du cœur italiens et de la beauté de Naples et de son climat ([20]). La matière musicale, dit-il un peu plus loin, est de nature supérieure et plus profonde que celle des autres arts. Un être humain qui chante se montre dans l'état de nature, et la prononciation ordinaire semble plutôt un misérable résidu de la mélodie que sa source.

> « Une excellente musique est la nature à l'état absolument pur; la prononciation ordinaire est une convention. »

C'est donc dans le cœur qu'est la source principale de la mélodie. Le musicien ne travaille pas d'après un modèle réel et

17. *Hildegard von Hohenthal*, dans Wilh. HEINSE, *Sämmtliche Werke*, éd. Carl Schüddekopf, Leipzig, 1902-1925, V, 228 et suiv.

18. «Wenn ich nicht irre, so ist sie die Kunst, durch gemessene Töne das Leben im Menschen, und alles, was sich in der Natur durch Ton und Bewegung äussert, darzustellen; ohne Metapher zu reden, dem Sinn des Ohres hörbar zu machen » (*ibid.*, V, 232).

19. « Es wäre höchst ungerecht, wenn man eine Melodie für sich allein aus einer *Iphigenia auf Tauris* von Gluck nehmen, das Mädchen barbarisch frech von ihrer furchtbaren Pallasrüstung in der Partitur entkleiden, und anatomisch zeigen wollte, dass es ein schwaches Geschöpf wie andre auch sei, und nicht einmal so stark wie manche westfälische Magd » (*ibid.*, V, 233).

20. « Die Sprache ist das Kleid der Musik... und nicht die Musik das Kleid der Sprache. Wenn sie sich nach der Sprache richtet, so tut sie es, wie der menschliche Körper nach den Kleidern. Nicht die italienische Sprache hat die welsche Musik geschaffen, sondern das welsche Herz und Feuer, die neapolitanische Schönheit des Himmels, der Erde und des Meeres » (*ibid.*, V, 234).

matériel, comme le peintre ou le sculpteur, il est « plus créateur qu'un autre artiste quelconque » ([21]).

L'accompagnement instrumental d'une mélodie n'a pas pour unique rôle de renforcer l'expression du chant. Il exprime, déclare Hildegard, les « sentiments muets » du personnage qui chante, ceux des autres personnages, et même « toute la vie de la nature ». Ses possibilités d'expression sont bien plus vastes que celles de la voix humaine, il est « la mer et l'air où celle-ci nage et bat des ailes » ([22]). Lockmann ajoute que le rôle de la musique est surtout d'exprimer ce que le langage ne peut traduire, et notamment l'allégresse, l'agitation du cœur, l'enthousiasme. Les paroles, dit-il, sont « des inventions de la réflexion calme ». Et il appelle à son secours le témoignage de saint Augustin, pour qui l'expression du ravissement par de simples sons, sans paroles articulées, constitue « le meilleur langage à l'égard de Dieu ». C'est donc l'expression de la passion, et surtout de la passion violente, qui est le domaine propre de la musique ([23]). Entre temps, le frère d'Hildegard a précisé que la mélodie doit rester l'élément de la musique le plus perceptible à l'auditeur. Elle doit dissimuler l'harmonie comme le feuillage dissimule les branches d'un arbre. La science harmonique du compositeur indiscrètement étalée ôte à une œuvre toute chaleur et toute vie ([24]). Logique avec lui-même et avec sa conception expressive de la musique, Heinse définit, un peu plus loin, par la bouche de Lockmann, la mélodie comme une

21. « Inzwischen ist der Stoff bei der Musik von weit höherer Art und tieferer Natur, als bei den andern Künsten. Wenn ein Mensch singt, so ist es, als ob er auf einmal seine Kleider abwürfe, und sich im Stande der Natur zeigte : so etwas Inniges, Himmlisches liegt in dem Kontrast von abgemessenen Tönen. Die gewöhnliche Aussprache scheint eher ein armseliges Überbleibsel, ein Ruin, ein Aschenhäufchen von der Melodie, als deren Wurzel oder Quelle zu sein... Die Hauptquelle der Melodie liegt also im Herzen, und wenigstens bei uns nicht in der Aussprache. Ein Komponist kann diese nicht nachahmen, wie ein Maler sein Modell; er ist, wenn er das Gewöhnliche nicht nachleiert, mehr Schöpfer als irgend ein andrer Künstler » (*ibid.*, V, 237-238).

22. « Sie verstärkt bestimmt den Ausdruck der singenden Person, drückt ihre stummen Gefühle aus, sowie die Gefühle der Nebenpersonen und der ganzen Gesellschaft, und alles Leben der Natur, das sich durch merkliche Bewegung äussert... Sie hat also einen viel weiteren Umfang als die Menschenstimme; sie ist das Meer und die Luft, worin diese schwimmt und ihre Fittiche schlägt » (*ibid.*, V, 241).

23. « Die Musik herrscht vorzüglich, wo sie ausdrückt, was die Sprache nicht vermag, oder wo die Sprache zu augenblicklich ist... Der Jubelton bei gewissen Momenten übertrifft alle andre Sprache. So lässt sich das innre Gefühl bei andern Taten, das Wallen des Herzens, die hohe Flut in Adern und Lebensgeistern durch nichts besser ausdrücken. Worte sind Erfindungen der ruhigen Besonnenheit. Der heilige Augustinus hält blosse Töne des Entzückens ohne Worte für die beste Sprache gegen Gott. — Bei Leidenschaften also ist die Musik an ihrer rechten Stelle; besonders bei heftigen, wo man nicht mehr an Worte denkt, sondern von den Sachen selbst durchdrungen wird. Wir stossen einen Teil von dem Leben aus, das in uns ist. Und dies geschieht am leichtesten durch Vokale » (*ibid.*, V, 243).

24. « Die Melodie muss in der Musik die Harmonie verbergen, wie Blätter, Blüten, und Früchte die Äste und das Holz der Zweige an den Bäumen. Musik, wo das nicht ist, gleicht dem Winter; da ist kein Leben » (*ibid.*, V, 242).

succession de sons qui « représente un sentiment ou une passion » ([25]).

Si Heinse recommande de laisser toujours la mélodie produire l'impression principale sur l'auditeur, ce n'est pas qu'il sous-estime la valeur de l'harmonie et du rythme comme éléments expressifs. Il fait soutenir par Lockmann que c'est d'eux que l'expression tire sa valeur constante et générale et qu'ils donnent la vie à la mélodie ([26]). Puis Lockmann, reprenant un sujet de conversation déjà traité précédemment, s'engage dans une étude de l' « harmonie » et de la « disharmonie », que nous appellerions plutôt consonance et dissonance, et cherche à caractériser avec la plus grande précision possible la valeur expressive des divers accords et des divers intervalles. Il attribue à chaque accord un caractère particulier, ainsi à la tierce celui de représenter le cœur, siège des passions, dont l'état se manifeste par l'intervalle majeur ou mineur, tandis que la quinte représente l'esprit divin dont le Créateur a mis une étincelle en nous ([27]).

Lockmann-Heinse professe également que chacune des tonalités de notre système musical a sa valeur expressive propre. Les tons diézés produisent, d'après lui, une impression d'ascension. Ainsi mi naturel majeur est « céleste » et représente « le point le plus haut où s'élève la belle nature ». Dans le ton de si majeur, « l'état de la nature disparaît déjà en quelque sorte ». Quant à fa dièze majeur, il est « complètement artificiel ». Les tons bémolisés descendent sur terre, mais sans qu'aucun exprime une matérialité grossière. Si bémol a « une dignité d'échevin »; mi bémol, un caractère « solennel et sacerdotal ». La bémol est « la majesté du roi et de la reine », etc. ([28]). Ces caractères divers se montrent clairement dans les œuvres importantes; dans les pièces brèves, ils ne peuvent s'affirmer nettement. Le jeu des modulations permet des contrastes comparables à ceux du jour et de la nuit, du noir et du blanc, du dur et du mou ([29]). La diversité des moyens dont dispose le compositeur lui permet de varier à l'infini la valeur « représentative » de son œuvre.

Il ne faudrait pas croire que la mission de « représenter » quelque chose soit dévolue à la seule musique. Pour Heinse, c'est celle de tous les arts, ou plutôt de l'Art en général, dont la

25. « Melodie ist eine Folge von einzelnen Tönen, die in abwechselnden Sätzen und Perioden, damit die Kehle wieder Luft schöpfen kann, eine Empfindung oder Leidenschaft darstellt » (*ibid.*, V, 249).

26. « Das Beständige und Allgemeine des Ausdrucks liegt in der Harmonie und dem Rhythmus; die Melodie schöpft aus beiden ihr Lebendiges » (*ibid.*, VI, 18).

27. *Ibid.*, V, 59-60; VI, 18 et suiv.

28. *Ibid.*, V, 58.

29. « Die Musik überhaupt hat Kontraste, wie Tag und Nacht, wie schwarz und weiss, hart und weich » (*ibid.*, V, 59).

peinture, la sculpture, la danse, la musique et la poésie ne sont que des manifestations particulières ([30]). Mais « l'art de la représentation » peut réunir autour de lui « toute sa famille », c'est-à-dire tous les autres arts issus de lui. Le résultat de cette réunion ne sera pas la représentation de la réalité complète, un choix s'opèrera. De l'objet représenté, il ne restera que les caractères convenables à la nature de l'homme, débarrassés de toute impureté. Ils produiront une impression d'autant plus grande que l'art les aura concentrés comme au foyer d'une lentille ([31]).

C'est dans le drame que peut se réunir le plus grand nombre des membres de la famille des arts. Mais, ajoute Lockmann, cette réunion ne peut guère être contemplée plus fréquemment, dans toute sa splendeur, que celle du soleil, de la lune et de toutes les planètes en un point du ciel [32]). L'opéra a parfois réalisé l'union des principaux arts, surtout de la poésie et de la musique. En de nombreux endroits du roman, Lockmann-Heinse parle avec admiration des musiciens italiens, surtout de Jommelli, Traetta et Majo, dont les œuvres lui paraissent caractériser « l'âge classique de la musique ». Gluck est moins parfait, car, pour plaire aux oreilles françaises, il s'est parfois trop attaché à de menus détails. Mais ses meilleurs ouvrages sont de style classique ([33]).

Dans l'opéra, les personnages et leurs paroles représentent un élément individuel et défini, auquel la musique ajoute sa valeur expressive ([34]). Le poète et le musicien doivent d'ailleurs être d'accord à un point tel que le mieux serait de les trouver réunis en une seule personne, comme ce fut le cas chez les Grecs. Mais si ce musicien-poète n'a pas encore paru à notre époque, on peut du

30. « Darstellen überhaupt heisst Merkmale von etwas geben, wodurch es der Seele gegenwärtig wird. — Jeder, der sich Kenntnisse sammeln und andern mitteilen will, muss diese Kunst besitzen; und alle Wissenschaften und andre Künste beruhen auf ihr. Sie ist die erste und unentbehrlichste von allen. Die andern sind gleichsam ihre Kinder, und teilen sich in ihren Reichtum, ihr Vermögen » (*ibid.*, V, 109).

31. « Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz gibt, so gibt sie doch das Brauchbare davon, das Gediegene für den Menschen herausgehoben, von allen Schlacken gereinigt, und ergreift mehr, als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles Zerstreuende davon entfernt, und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt » (*ibid.*, V, 110).

32. *Ibid.*, V, 110.

33. « Die neapolitanische Musik liebt von den mittleren Zeiten Jommelli's an einen freien Gang, und bei den heftigen Leidenschaften einen kühnen Flug... — Man kann dies wohl das klassische Zeitalter der Musik nennen, die Schönheit der Melodie drückt das höchste Ideal edlen freien Lebens aus. Majo's göttliches Genie strahlt darin hervor... — Gluck fällt schon wieder etwas zurück, und nicht selten, den französischen Ohren zu gefallen, in das Kleinliche; doch herrscht in seinen besten Werken der klassische Stil » (*ibid.*, V, 250-251).

34. « Die Musik macht in der Oper ein Ganzes für sich aus; die Worte vereinigen sich damit, nicht als etwas Fremdes und Verschiedenes, sondern als etwas Gleichartiges in Melodie und Harmonie; und sie bestehen in solchen abgemessenen, nur durch Konsonanten bestimmter geformten Tönen, wie die Vokale der blossen Musik. Die Personen der Sänger, und die Worte, stellen das Individuelle und Bestimmte dar; was die blossen Vokale der Musik nicht vermögen » (*ibid.*, V, 315).

moins considérer comme un très grand artiste Gluck, dont la musique toujours expressive a créé un genre particulier, intermédiaire entre l'opéra et la tragédie ([35]), où la musique instrumentale a un caractère d'unité maintenu d'un bout à l'autre de l'œuvre ([36]). La théorie de Gluck ferait de la musique d'opéra la servante de la poésie. Mais ses meilleures partitions démentent sa théorie, car la musique y est souveraine et exprime les sentiments de façon telle que le texte est inutile à l'intelligence de la scène, ce qui n'est pas toujours le cas chez les Italiens ([37]). Heinse regrette que Gluck compose ses œuvres sur des livrets français, mais ajoute que la musique est un langage « général » (nous dirions « universel ») et exprime l'espoir de voir naître un jour un opéra allemand comparable à celui dont Gluck a doté la France.

Les idées de Heinse sont comme un lieu de réunion de tendances diverses. Par sa conception de l'origine de la musique, il se sépare nettement de Rousseau. Sa théorie expressionniste est, il l'avoue lui-même, issue de celle de Rameau. Si on le compare à Herder, ses idées s'opposent à celles de la quatrième *Silve* et s'apparentent à celles de *Kalligone*.

A côté de l'influence de Herder et de Rameau, on peut trouver chez Heinse celle du *Sturm und Drang*, plus nette d'ailleurs chez l'écrivain que chez le théoricien, qui ne peut guère, pour l'essentiel, être rapproché de Rousseau. Le rôle qu'il assigne au texte dans la musique chantée n'est pas non plus sans rapport avec le rationalisme de l'*Aufklärung*. Mais son idée principale, à laquelle il cherche à subordonner toutes les autres, est celle de la valeur expressive de la musique. Par sa conception de la musique instrumentale exprimant des sentiments à l'état pur et dégagés de tout caractère accidentel, par sa conception expressive du jeu des tonalités et des accords, par sa façon de considérer la combinaison de la poésie et de la musique en un art d'ensemble, et par l'idée que le même artiste devrait être à la fois musicien et poète, Heinse est bien un précurseur des romantiques. Hoffmann lui doit beaucoup, et, plus tard, Richard Wagner. La comparaison de leurs théories musicales avec celles de Heinse permettrait de montrer comment, sur ces points particuliers, le romantisme musical a été tributaire des théories encore un peu confuses émi-

35. *Ibid.*, V, 299.

36. *Ibid.*, V, 130.

37. « Die Frage ist, ob in der Oper, oder überhaupt, ob bei Singemusik die Poesie oder die Musik herrschen soll. Gluck hat bei weitem der Poesie den Vorrang gegeben, nach ihr als ein gehorsamer Diener gearbeitet, und dadurch die grosse Menge der Tonkünstler und Liebhaber beleidigt. Er selbst widerlegt sich aber am besten : denn eben in seinen guten Opern herrscht die Musik mehr, als in andern; nur flattert sie nicht herum, und treibt kein Spielwerk, sondern drückt die Gefühle mit mächtiger Entscheidung aus. Und so herrscht im Gegenteil die Poesie bei manchem Italiäner; denn wenn man die Worte nicht wüsste, so fühlte man oft gar nichts » (*ibid.*, V, 314).

ses, au dix-huitième siècle, par les premiers partisans de la musique expressive ([38]).

Il ne faut pas séparer de Heinse le poète philosophe et musicien Chr. Fried. Daniel Schubart, pittoresque représentant du *Sturm und Drang*, qui, au cours de sa longue captivité dans la forteresse de Hohenasperg, dicta ses *Idées pour une esthétique de la musique* ([39]).

Pour Schubart, il est absurde de supposer que la musique est née de l'imitation des voix de la nature. Il la considère comme d'essence céleste et destinée à émouvoir l'auditeur. Il énumère les divers styles possibles, les rapproche des styles littéraires correspondants, essaie de déterminer la part de valeur expressive qui revient à chaque art particulier dans des manifestations collectives comme la danse ou le chant. Il essaie enfin, comme Heinse, de fixer la valeur expressive de chacune des tonalités de notre système musical. Il cite les principaux musiciens et philosophes qui, avant lui, en Allemagne et en France, se sont engagés sur le terrain de l'esthétique musicale, et donne des travaux de chacun d'eux une caractéristique générale. Parmi les musiciens, il admire Bach et ses fils, Haendel et Haydn; il parle à peine de Mozart et reconnaît l'importance historique et la grandeur de Gluck, mais non sans faire des réserves sur ses harmonies et sur la prédominance qu'il accorde à la déclamation sur la musique.

Plus nettement que Herder et que Heinse, Schubart s'oppose à la conception rationaliste de la musique et à celle de Kant. Entre ses idées et l'esthétique musicale romantique, les points de contact seront nombreux ([40]).

Dans cette discussion esthétique qui se déroule à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, on ne peut guère citer les classiques que pour mémoire. C'est à propos des poésies de Matthisson que Schiller a exprimé ses idées sur l'art musical ([41]).

Dans la 22e des *Lettres sur l'éducation esthétique* ([42]) à peu près contemporaines de sa critique de Matthisson, il a bien, en disciple orthodoxe de Kant, déclaré que « même la musique la plus ingénieuse a plus d'affinité avec les sens que n'admet la véritable liberté esthétique ». Mais à mesure que chacun des arts s'élève vers la perfection, Schiller pense que les impressions qu'ils produisent sur nous deviennent plus semblables les unes aux autres :

38. Cf. H. Goldschmidt, ouv. cité, 186-200; W. Hilbert, ouv. cité, 30-39; P. Moos, ouv. cité, 21-36.

39. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.* L'ouvrage, composé en 1784-85, a été édité en 1806 par le fils de l'auteur, Ludwig Schubart.

40. Cf. P. Moos, ouv. cité, 37-39.

41. *Allgemeine Literatur-Zeitung*, III (1794), n° 298, 666 et suiv.

42. 1793-94, mais publiées seulement en 1795.

ainsi la musique parfaite doit devenir « forme » ([43]) et agir sur nous comme une statue antique, tandis que la sculpture doit devenir musique, c'est-à-dire nous émouvoir « par sa présence immédiate et sensible ». Schiller conclut que l'essence de la musique est de représenter des sentiments, que son domaine est la « peinture d'âme », et que par suite le vrai musicien est égal en dignité au poète, dont le rôle est de nous montrer la vie intime de l'homme.

Dans sa critique des poésies de Matthisson, Schiller, après avoir loué le poète de pratiquer l'art du paysage, déclare que les sentiments ne peuvent être représentés que selon leur forme et non selon leur contenu, et que seule la musique a pour objet ces formes de sentiments. Quant à l'impression produite par la musique, elle procède du fait que la musique accompagne les mouvements de l'âme par des mouvements extérieurs correspondants et les rend perceptibles aux sens. Le musicien sera donc un artiste comparable au peintre de paysages : tous deux, ayant étudié les lois auxquelles obéissent les mouvements de notre âme et l'analogie qui existe entre ces mouvements et certains phénomènes extérieurs, deviendront des « peintres d'âme ».

En gros, cette esquisse d'esthétique musicale est kantienne. Le rôle esentiel de la sensation musicale, l'importance de la forme, le rôle psychologique de la musique conçue comme truchement des mouvements de l'âme, tout cela vient assez directement de la *Critique du jugement*. Cependant, en 1795, une poésie intitulée *La puissance du chant* exprime une conception un peu différente. Le chant, dit Schiller, provient d'une région mystérieuse et inconnue, il nous apporte un message d'un autre monde. Son action sur nous est irrésistible, il commande à tous nos sentiments. Le chant nous ravit à la vie d'ici-bas et à ses misères, il nous emporte vers les hauteurs où trône Dieu et nous ramène en même temps à la Nature, mère de toute existence.

Ce chanteur, messager d'un monde inconnu, éveilleur de sentiments obscurs endormis au fond de notre cœur, n'est plus tout à fait un personnage kantien. Il fait déjà figure de mage, et sa postérité sera nombreuse chez les romantiques. Sans vouloir accorder à l'esthétique musicale de Schiller plus d'importance qu'elle ne le mérite, il faut donc signaler ici ses caractères et sa tendance ([44]).

Les idées de Gœthe sur la musique s'expriment surtout dans les commentaires dont il a fait suivre sa traduction du *Neveu de Rameau,* de Diderot (1805). On en trouve aussi l'expression fragmentaire dans sa correspondance, surtout dans les lettres à

43. « Musik in ihrer höchsten Bedeutung muss Gestalt werden. » Un moderne dirait plutôt qu'elle doit devenir « plastique ».

44. Cf. H. Goldschmidt, ouv. cité, 225-228; P. Moos, ouv. cité, 19-21.

Reichardt, à Schlosser et à Zelter, et dans ses *Conversations* avec Eckermann. Réduites à leur expression la plus sommaire, elles proviennent de la théorie émotive de Rousseau. La conséquence est que Gœthe rejette la musique instrumentale pure. Pour lui, la musique ennoblit tout ce qu'elle exprime, ses caractères divers vont de la musique religieuse à la danse populaire. Pour la musique comme en toutes choses, Gœthe est partisan du « rien de trop » et ennemi des violences. Il se défie des innovations des musiciens modernes et préférera la simplicité du chant populaire. Cette affection pour le chant populaire, héritage du *Sturm und Drang* et de Herder, est peut-être le seul point par où Gœthe se rapproche des romantiques ([45]).

Parmi les théoriciens romantiques de l'esthétique musicale, on peut citer d'abord les frères Schlegel. Ce n'est pas que la musique ait préoccupé tout particulièrement l'un ou l'autre d'entre eux. Mais ils l'ont considérée à la place qui lui revenait dans leurs recherches et la conception qu'ils ont eue de son essence et de son rôle prend place dans le mouvement d'idées de l'époque.

Dans l'*Histoire de la poésie des Grecs et des Romains,* dont il a publié le début en 1798 et qu'il n'acheva jamais, Frédéric Schlegel divise la poésie grecque primitive en poésie « orphique » et poésie « homérique ». Il considère la poésie orphique, plus ancienne que l'homérique, comme le produit d'un état dionysiaque, donc d'une sorte d'ivresse qui procure la connaissance de l'infini, de l'action d'une puissance inconnue, d'un monde nouveau situé au delà de celui des objets. L'expression de cette poésie nouvelle est dithyrambique et essentiellement musicale. L'art homérique par contre est descriptif et n'indique que rarement et vaguement la possibilité d'un art qui aura pour but et pour raison d'être d'exprimer l'inexprimable.

Dans cet ouvrage, Fr. Schlegel affirme aussi l'unité de l'art et de la philosophie et indique que, parmi tous les arts, c'est la musique qui se prête le plus facilement à la démonstration de cette unité. Il insiste d'ailleurs sur le caractère musical de la poésie, qui doit exprimer, beaucoup plus par ses sonorités que par ses idées, les sentiments et les extases du poète. Fr. Schlegel a d'ailleurs le sentiment que sa théorie de la poésie musicale est révolutionnaire, il parle d'une poésie «républicaine et musicale », qu'il oppose à l'épopée héroïque et mythique ([46]).

Fr. Schlegel n'a donc examiné la musique qu'en fonction de la poésie, ou plutôt il s'est borné à considérer l'élément musical que renferme la poésie lyrique. Au contraire, dans ses *Leçons sur la littérature et l'art* de 1801-1802, A. W. Schlegel étudie la musique elle-même. Tel Herder dans la quatrième *Silve,* et avant

45. Cf. Werner HILBERT, ouv. cité, 81-92; P. MOOS, ouv. cité, 106-109.
46. *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst,* publiées en 1884.

lui Rousseau, il croit que le chant est la base de la musique et que le chant a son origine dans les modulations expressives de la parole. Il juge insuffisante l'esthétique de Kant et se réclame de Fichte et surtout de Schelling, pour qui le Beau est une représentation symbolique de l'infini. Il s'éloigne donc des doctrines sensualistes, mais s'étonne de ce que la musique soit à la fois l'expression des mouvements de l'âme et un ensemble de phénomènes sonores régis par des rapports mathématiques, dépendant par conséquent d'une science sans contact avec la réalité vivante. Tandis que les arts plastiques sont du domaine de la connaissance, la musique est l'art du sentiment. Elle est même si bien dominée par le sentiment, selon A. W. Schlegel, que le musicien n'a pas besoin de beaucoup d'étude : le génie suffit ([47]).

Il est curieux de constater que, des deux frères, c'est Frédéric, celui qui n'a pas considéré la musique en elle-même, mais seulement en fonction de la poésie, qui lui a attribué la signification la plus romantique. Tandis que A. W. Schlegel limite la valeur expressive de la musique aux mouvements de l'âme, aux émotions, Frédéric estime que l'élément musical enclos dans la poésie lyrique nous met en contact avec l'infini. C'est une conception que nous retrouverons.

Tieck et Wackenroder sont les premiers écrivains qui n'aient pas considéré la musique en passant, comme un art entre les autres, mais qui lui aient accordé une place de choix dans la hiérarchie des formes de l'activité humaine. Cette conception s'explique par l'idée qu'ils se faisaient de l'art et de ses origines. Pour eux, en effet, l'art ne peut être créé que par un enthousiasme dont l'origine est mystérieuse. Cet enthousiasme, c'est le génie artistique, qui échappe à toute définition et est, par là, comparable à la foi religieuse. Il a d'ailleurs un caractère divin, il faut donc y croire d'abord et non chercher à le comprendre. Ainsi l'art et la religion se rapprochent, tendent même à se confondre, et le sentiment artistique devient une sorte de recueillement mystique. La musique, art impalpable des sonorités, est on ne peut plus propre à illustrer cette conception.

Les *Effusions d'un religieux ami de l'art,* parues en 1797, contiennent quatre articles de Tieck, les autres sont de Wackenroder. Dans les *Fantaisies sur l'art, pour les amis de l'art,* publiées en 1799, un an après la mort de Wackenroder, la part de Tieck est d'une douzaine d'articles. Enfin Tieck a publié en 1814, sous le titre de *Fantaisies sur l'art, par un religieux ami de l'art,* un recueil des études de Wackenroder, en réclamant comme siens quelques-uns de leurs développements.

Le musicien qui figure dans ces pages, Joseph Berglinger, est une création de Wackenroder et, dans une certaine mesure, son

47. Cf. P. Moos, ouv. cité, 93-101.

incarnation. Tel Berglinger, Wackenroder avait dû lutter contre l'opposition de son père et souffert de n'avoir pu se consacrer entièrement à l'art. La musique occupe une place importante dans les dissertations de Tieck et de Wackenroder, mais elle n'est pas le seul objet de leurs préoccupations. La poésie, la peinture et même la sculpture ou l'architecture les ont attirés. Dans ses œuvres, Tieck a cherché à montrer que les limites des différents arts les uns par rapport aux autres peuvent s'effacer et à réaliser la fusion de la poésie, de la peinture et de la musique. Wackenroder, lui, s'est plutôt livré à des spéculations théoriques sur chacun des arts qu'il considérait comme issus d'une souche commune.

De même que l'enthousiasme d'où naît l'art a une origine mystérieuse, de même Tieck ne peut expliquer pourquoi les vibrations musicales des instruments ou des voix sont le langage d'esprits célestes qui parlent à notre cœur et lui révèlent un royaume idéal. La musique n'imite rien, elle constitue un univers fermé et particulier. Elle parle, sans le savoir, l'antique langage que notre esprit comprenait jadis et qu'il comprendra sans doute de nouveau un jour. Par elle s'exprime directement l'amour, sans qu'il soit besoin du secours de la pensée claire. Elle ravit notre cœur hors de sa sphère terrestre et l'emporte dans un monde supérieur.

Toutefois, il n'est pas permis à chacun de nous de jouir ainsi de la musique. Elle ne produit tout son effet que sur des âmes d'élite, des âmes prédestinées. Les sens de ces heureux initiés ont d'ailleurs des correspondances mystérieuses entre eux, les couleurs, les sons et les parfums mêmes se répondent et peuvent se fondre en une harmonie supérieure, chacun n'est qu'un moyen d'expression fragmentaire de la poésie.

Tieck distingue nettement la musique vocale de l'instrumentale. La première provient peut-être de l'imitation du langage et de ses intonations expressives, elle n'est, dans son principe, qu'une déclamation chantée. La musique instrumentale est libre, elle ne connaît de lois que celles qui lui sont propres, elle est à elle-même son propre but, tout en suggérant cependant à ses auditeurs mille images ravissantes qui se succèdent sans cesse et s'évanouissent sans jamais se matérialiser. L'union de la musique vocale et de la musique instrumentale pose d'ailleurs à l'artiste des problèmes difficiles et délicats, car il devra éviter que l'une des deux domine aux dépens de l'autre.

Wackenroder, plus mystique que Tieck, a insisté sur le « recueillement », sur cette sorte d'extase que produit la contemplation de l'œuvre d'art et qui n'est possible que dans notre sentiment, sans aucune intervention de notre raison. Naturellement, la musique religieuse est, plus que toute autre, propre à provo-

quer chez l'auditeur cet élan mystique. Elle pénètre l'âme entière de Berglinger, fait frémir ses nerfs, suscite devant lui des images variées. Il quitte la terre, plongé dans une « ivresse poétique » et n'a plus qu'un désir : prolonger cet état de béatitude, faire de sa vie entière « une seule musique » ([48]).

Cette impression profonde n'est due qu'accessoirement à l'ambiance créée par le saint lieu et les offices qui s'y déroulent, ou au sentiment proprement religieux. Elle naît de l'audition de la musique, et des œuvres profanes, entendues au concert, produisent sur Berglinger une impression analogue. Dans son recueillement extatique, la signification de la musique lui apparaît parfois si claire qu'il croit entendre des paroles. Suivant le caractère de la musique entendue, les impressions varient, mais toujours de nouvelles images et de nouvelles idées sont suggérées à l'auditeur. Et Wackenroder fait la constatation que la musique exerce sur nous une action d'autant plus puissante que le langage qu'elle nous parle est « plus obscur et plus mystérieux » ([49]). Berglinger, qui est évidemment un auditeur de choix, s'est d'ailleurs livré aux joies de la musique à un point tel que son âme entière est devenue musique et qu'il erre sans cesse « dans la pénombre des labyrinthes du sentiment poétique » ([50]).

A l'inverse de ses prédécesseurs, Wackenroder ne cherche pas à construire une théorie ou une philosophie de l'art musical en partant du genre d'œuvres où la recherche et l'analyse de l'expression peuvent être entreprises avec le maximum de facilité et de sûreté : celles où la musique, associée à la parole, ne peut qu'exprimer les sentiments mêmes que le texte littéraire traduit en langage clair. L'obscurité et le mystère qui l'attirent sont ceux de la musique purement instrumentale. C'est le sens des combi-

48. « Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern und liess, sowie sie wechselte, mannigfaltige Bilder vor ihm aufsteigen... So viel ist gewiss, dass er sich, wenn die Musik geendigt war, und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam... Er dachte : du musst zeitlebens, ohne Aufhören in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muss *eine* Musik sein » (W.-H. WACKENRODER, *Werke und Briefe*, éd. von der Leyen, I, 130-131).

49. [Berglinger] « hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre... Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; — es war, als wenn sie losgebunden vom Körper wäre, oder auch als wäre sein Körper mit zur Seele geworden... Manche Stellen in der Musik waren ihm so klar und eindringlich, dass die Töne ihm *Worte* zu sein schienen... Alle diese mannigfaltigen Empfindungen nun drängten in seiner Seele immer entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken hervor : — eine wunderbare Gabe der Musik, — welche Kunst wohl überhaupt um so mächtiger auf uns wirkt, und alle Kräfte unseres Wesens um so allgemeiner in Aufruhr setzt, je dunkler und geheimnisvoller ihre Sprache ist » (*ibid.*, I, 132-133).

50. « Seine Hauptfreude war von seinen frühesten Jahren an die Musik gewesen... Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuss auf eine so eigene Weise aus, dass sein Inneres ganz und gar zu Musik ward, und sein Gemüt, von dieser Kunst gelockt, immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindung umherschweifte » (*ibid.*, I, 129).

naisons sonores présentées seules, sans lien apparent avec l'expression claire d'une idée précise, qu'il veut éclaircir.

Considéré sous son aspect purement matériel, un morceau de musique est un ensemble de combinaisons sonores régies par certaines lois mathématiques et qu'on rend sensibles à l'aide de tubes de bois et de cordes tendues sur des tables d'harmonie. Mais l'impression produite par ces pauvres moyens est divine, il semble que « la harpe invisible de Dieu mêle ses résonances à nos sonorités » ([51]).

Ces impressions matérielles produites sur nous par le jeu des sonorités nous entraînent dans un monde auquel notre univers matériel est étranger. C'est celui où l'oiseau Phénix « réjouit les dieux et les hommes du battement de ses ailes ». La musique, ingénue comme l'âme d'un enfant récemment descendu au tombeau, y savoure l'éternité et « embrasse les prototypes des plus magnifiques rêves humains » (un platonicien dirait : se meut dans le monde des idées pures). Elle est une image de notre vie, « petite île verte et joyeuse, parée de chants et de sonorités, à la surface du sombre et insondable océan » ([52]). Un cœur ingénu peut pénétrer facilement dans cet univers enchanté, dans ce « pays de la foi », et y rencontrer des esprits à la fois inconnus et amicaux. L'âme humaine guérit alors de tous ses doutes et de toutes ses inquiétudes en contemplant des merveilles à la fois incompréhensibles et sublimes et s'abandonne à une joie sereine et absolue ([53]). En s'abandonnant au désir nostalgique, l'âme s'élèvera

51. « Ich sehe zu — und finde nichts als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht. — Das ist fast noch wunderbarer, und ich möchte glauben, dass die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mitklingt, und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht » (*ibid.*, I, 166).

52. « Bald kommt mir Musik vor, wie ein Vogel Phönix, der sich leicht und kühn zu eigner Freude erhebt, zu eignem Behagen stolzierend hinaufschwebt, und Götter und Menschen durch seinen Flügelschlag erfreut. — Bald dünkt es mich, Musik sei wie ein Kind, das tot im Grabe lag — ein rötlicher Sonnenstrahl vom Himmel entnimmt ihm die Seele sanft, und es geniesst, in himmlischen Äther versetzt, goldne Tropfen der Ewigkeit, und umarmt die Urbilder der allerschönsten menschlichen Träume. — Und bald — welche herrliche Fülle der Bilder ! — bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unseres Lebens : — eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht — die anhebt und versinkt, man weiss nicht warum : — eine kleine fröhliche grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang — die auf dem dunkeln, unergründlichen Ozean schwimmt » (*ibid.*, I, 163).

53. «Wahrlich, es ist ein unschuldiges, rührendes Vergnügen, an Tönen, an reinen Tönen sich zu freuen ! Eine kindliche Freude !... So tauch' ich mein Haupt in dem heiligen, kühlenden Quell der Töne unter, und die heilende Göttin flösst mir die Unschuld der Kindheit wieder ein, dass ich die Welt mit frischen Augen erblicke, und in allgemeine, freudige Versöhnung zerfliesse... So schliess' ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt — und ziehe mich still in das Land der Musik, in das *Land des Glaubens*, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren... Wir begrüssen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechts sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch *weil unbegreiflicher* und erhabener sind. Dann ist dem Menschen, als möcht' er sagen : « Das ist's, was ich meine ! Nun hab' ich's ge-« funden ! Nun bin ich heiter und froh ! » (*ibid.*, I, 164-165).

jusqu'à la foi, seule voie conduisant à l'amour universel qui permet d'approcher la béatitude divine ([54]).

Faut-il ajouter que, pour Wackenroder, l'inspiration musicale n'est pas un phénomène humain? Il la considère comme un mystère insondable, et précise qu'il la tient pour complètement différente de l'imagination, et beaucoup plus divine ([55]).

Il n'envisagera pas non plus les inflexions du langage parlé, ni la poésie primitive comme origine de la musique. Pour lui, la musique primitive, au jaillissement frais et spontané comme un verdoiement printanier, est la musique de danse ([56]). Dans cette musique primitive, les premiers hommes ont naïvement exprimé leurs émotions. Peu à peu l'art des sons s'est raffiné, grâce à l'aide de la science qui en a étudié les lois fondamentales. Il s'est alors établi entre les fibres de notre cœur et les rapports mathématiques des sons une étrange sympathie, et la musique est devenue propre à exprimer des sentiments humains ([57]). Mais de par sa nature même, la musique ne pourra exprimer ces sentiments humains que dans son langage céleste. Elle les dématérialisera, elle les transportera sur ce plan mystérieux où elle approche le divin. Les sentiments intenses, que les mots sont impuissants à rendre, « font éclater » le langage et jaillissent alors, sous forme de vibrations musicales, pour ainsi dire dans « la vie de l'au-delà », où ils « célèbrent leur résurrection sous forme d'êtres angéliques » ([58]).

Pour mieux faire saisir la façon dont il conçoit l'expression du sentiment par la musique, Wackenroder compare le sentiment à un fleuve. Le langage, dit-il, pourra compter et décrire les trans-

54. « Wohl dem, der, müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten welches die Seele verkleinert, sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt welche den Geist ausdehnen und zu einem *schönen Glauben* erheben. Nur ein solcher ist der Weg zur allgemeinen umfassenden Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit » (*ibid.*, I, 165).

55. « Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes, und — wie mir jetzt erscheint — etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Phantasie? — Der Kunstgeist ist und bleibt dem Menschen ein ewiges Geheimnis, wobei er schwindelt, wenn er die Tiefen desselben ergründen will; — aber auch ewig ein Gegenstand der höchsten Bewunderung, wie denn dies von allem Grossen in der Welt zu sagen ist » (*ibid.*, I, 151).

56. « Wahrlich, so oft ich Tanzmusik höre, fällt es mir in den Sinn, dass diese Art der Musik offenbar die bedeutendste und bestimmteste Sprache führt, und dass sie notwendig die eigentlichste, die älteste und *ursprünglichste* Musik sein muss » (*ibid.*, I, 179).

57. « Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindung geworden ist » (*ibid*, I, 183).

58. « Wenn alle die inneren Schwingungen unserer Herzensfibern — die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung — wenn alle die Sprache der Worte, als das *Grab* der inneren Herzenswut, mit *einem* Ausruf zersprengen : — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung » (*ibid.*, I, 187-188).

formations qu'il subit. Mais la musique « nous en présente le courant même ». Elle fait retentir « sa harpe mystérieuse », fait appel au monde obscur qui est le sien, et notre cœur vibre à l'unisson de ses sonorités ([59]).

Les sentiments que la musique fait défiler devant nous sont innombrables. Mais le triomphe suprême de la musique instrumentale, ce sont les grandes symphonies, qui n'expriment pas un seul sentiment, mais où « se déverse tout un monde, tout un drame d'émotions humaines » ([60]). Ce drame, Wackenroder cherche à en préciser le sens en indiquant les successions d'images qu'évoquent en lui les divers mouvements constituant une symphonie ([61]).

Le chemin parcouru depuis Kant est considérable. Le progrès essentiel consiste d'ailleurs surtout dans la position de la question du sens de la musique : c'est la musique instrumentale pure, dégagée de tout contact avec une réalité matérielle, que Tieck et surtout Wackenroder analysent dans son essence, son origine et les effets qu'elle produit sur l'auditeur. Dans leurs théories on retrouve des éléments divers, empruntés à Kant, à Herder, à Heinse, à d'autres encore. La théorie de l'origine de la musique dans l'imitation du langage passionné est reprise par Tieck. Wackenroder analyse le rôle des sens dans l'impression musicale et admet la valeur des rapports mathématiques entre les divers sons. Tous deux s'accordent pour reconnaître que l'élément principal de l'impression musicale est d'ordre sentimental et non rationnel, et que l'origine de l'inspiration musicale est mystérieuse. Ce mystère de l'art est proche du mystère religieux : c'est une des grandes nouveautés de leur conception. Une autre, déjà plus ou moins vaguement entrevue par certains de leurs prédécesseurs, sera l'idée de la fusion des arts, que facilite la correspondance des sensations de nos divers sens. La plupart de ces théories, dont la fortune allait être considérable à l'époque romantique, viennent du *Sturm und Drang*, y compris celle de la musique langage de l'âme et langage des esprits. Pour l'esthétique et la métaphysique musicales, il y a entre les deux mouvements une filiation certaine. Sans vouloir accorder en cette matière une importance excessive aux questions de dates, il faut bien relever que Heinse a publié *Hildegard von Hohenthal* en

59. « Die Tonkunst strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an — und die Saiten unseres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang » (*ibid.*, I, 189).

60. « Und doch kann ich's nicht lassen, noch den letzten höchsten Triumph der Instrumente zu preisen : ich meine jene göttlichen grossen Symphoniestücke, von inspirierten Geistern hervorgebracht, worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekte ausgeströmt ist » (*ibid.*, I, 192).

61. *Ibid.*, I, 192 et suiv. — Sur Tieck et Wackenroder, cf. MINOR, préface au vol. 145 de la collection *Kürschners deutsche Nationalliteratur*; W. HILBERT, ouv. cité, 62-80; H. GOLDSCHMIDT, ouv. cité, 208-222; P. MOOS, ouv. cité, 62-80. L'esthétique de la musique chez Tieck est étudiée dans R. MINDER, *L. Tieck*, 323-338.

1785-96 et que les *Effusions d'un religieux ami de l'art,* datées de 1797, ont paru en automne 1796. Ce rapprochement fait paraître naturelles les ressemblances entre certaines conceptions du *Sturm und Drang* et celles de Tieck et de Wackenroder.

A peu près dans le même temps où Tieck et Wackenroder exprimaient leur conception de la musique et de sa valeur expressive, Schelling cherchait à constituer une esthétique. Les idées qu'il mit en circulation à ce sujet ne sont d'ailleurs pas sans avoir influencé certains points de la doctrine de Tieck et de Wackenroder.

Les idées de Schelling sur la philosophie de l'art sont exprimées dans son *Système de l'idéalisme transcendantal,* publié en 1800, et dans *Bruno, ou du principe divin et naturel des choses,* publié en 1802. Les leçons d'esthétique qu'il fit à Würzbourg et Iéna, de 1802 à 1805, ont été réunies sous le titre de *Philosophie de l'art* et publiées en 1859. La musique occupe une place importante dans ces études, mais il faut remarquer que Schelling n'était pas un tempérament musical et, à l'inverse de Tieck et Wackenroder, a connu et jugé la musique uniquement du point de vue théorique, en se référant surtout à l'esthétique musicale de ses devanciers ([62]).

Schelling n'a pas considéré le problème de l'esthétique comme l'avaient fait ses prédécesseurs immédiats, auxquels il a reproché d'avoir opéré empiriquement, en prenant comme base la technique musicale. Il a voulu « construire l'art », c'est-à-dire « déterminer sa place dans l'univers », car « la détermination de cette place est la seule explication qu'on puisse donner de l'art ». Le but de Schelling dans sa *Philosophie de l'art* est donc de montrer que l'art est à la fois l'expression immédiate de l'univers et un élément de l'ordre universel ([63]).

Il ne saurait être question ici d'analyser en détail les idées de Schelling sur l'art. Pour lui, la création artistique est l'œuvre du génie, c'est-à-dire d'une force obscure et inconcevable, comparable au destin et qui prive l'artiste de sa liberté, mais non de la conscience de sa création. Par l'intention consciente de l'artiste, l'œuvre d'art acquiert une forme déterminée. Par l'intervention du génie, elle participe de l'infini, de l'absolu.

Schelling divise les arts en deux groupes : le groupe « idéal » ou des arts de la parole (« redende Kunst ») qui comprend le drame, l'épopée et la poésie lyrique, et le groupe « réel ou des arts plastiques (« bildende Kunst »), où figurent la plastique (sculpture et architecture), la peinture et la musique. Parmi ces arts plastiques, la musique occupe le degré inférieur. Elle repré-

62. Cf. Werner BUDDECKE, *Schellings Metaphysik der Musik,* 10-11.
63. *Ibid,* 14. Etude détaillée dans J. GIBELIN. *L'esthétique de Schelling d'après la "Philosophie de l'Art".*

sente le général dans le particulier, ce qui, selon la dialectique de Schelling, permet de la caractériser comme art « allégorique », tandis que la peinture, qui représente le particulier dans le général, est qualifiée d'art «schématique » et la plastique, qui représente à la fois le particulier dans le général et le général dans le particulier, est « symbolique ».

Or Schelling considère le son comme la manifestation de l'âme dans l'objet. La musique représentera donc, des objets auxquels elle s'applique, le mouvement interne, le devenir éternel. Elle est, dit Schelling, « l'art le plus dépouillé d'éléments corporels, dans la mesure où elle représente le mouvement pur en lui-même, dégagé de l'objet, et où elle est portée par des ailes invisibles, presque par les ailes de l'esprit » ([64]). Elle rend sensible la forme pure et insubstantielle des choses, leur âme, leur mouvement pur, et est donc elle-même dépourvue de forme matérielle. Elle n'exprime qu'un sentiment, un état d'âme au moyen de la succession dans le temps, à l'inverse de la peinture, qui a besoin de l'espace, et de la plastique, dont cependant une branche, l'architecture, donne plus d'importance à la forme qu'à l'essence et constitue par suite un pendant à la musique ou une « musique concrète ».

La musique, s'exprimant dans le temps et non dans l'espace, est de tous les arts plastiques celui qui se rapproche le plus des arts de la parole. Le langage, la poésie peuvent, dans certaines conditions, donner naissance au chant, qui est musique.

Schelling cherche aussi à déterminer les rapports de la mélodie, de l'harmonie et de la modulation. L'élément essentiel est pour lui le rythme, qui nous rend sensible le rythme de la nature même et de l'univers. La nature est une musique silencieuse, où le mouvement des planètes est le rythme et celui des comètes l'harmonie. L'art musical seul nous permet de saisir cette musique de la nature, qui, sans lui, nous resterait éternellement inaccessible et inconnaissable ([65]).

Bien que Schelling ne se livre guère qu'à des considérations théoriques, il ne néglige pas entièrement l'art musical de son temps. L'examinant à la lumière de ses conceptions, il trouve que le goût est totalement corrompu, et cite comme exemple de perversion le plaisir que prend le public à l'audition des pages descriptives de Haydn. L'opéra n'est pour Schelling que la caricature du drame grec, mais il espère en une régénération grâce au concours des divers arts qui peuvent trouver place dans le drame avec musique et chant ([66]).

Schelling est le premier philosophe à avoir considéré la musique à travers les idées romantiques. Son romantisme n'est d'ailleurs

64. W. Buddecke, ouv. cité, 42.
65. Cf. *ibid.*, 51.
66. Cf. P. Moos, ouv. cité, 83.

pas absolument pur, il plonge ses racines dans la philosophie de Kant. Mais Schelling est bien romantique par son opposition au rationalisme, par son désir de constituer une doctrine où l'art et la nature se pénètrent mutuellement, et aussi par cette idée que l'intuition directe de l'essence du monde est réservée à quelques esprits d'élite, à des âmes spécialement favorisées.

Il est romantique encore et surtout par son identification de la philosophie et de l'art. Dans *Bruno*, il identifie la beauté avec Dieu. Dans sa *Philosophie de l'art* il maintient cette conception. Cette absence d'évolution a permis aux commentateurs de Schelling de rattacher la *Philosophie de l'art* soit à sa première théorie, celle de « l'identité », soit à son dernier système, celui de « l'idéalisme transcendantal ». Pour ce qui est plus spécialement de l'esthétique musicale de Schelling, on a d'ailleurs pu dire qu'elle ne représente qu'un côté de l'esthétique romantique et non sa totalité ([67]).

L'évolution des théories philosophiques de la musique à l'époque de Beethoven peut ainsi, dans la mesure où elle nous intéresse à cause de ses rapports avec les idées de la critique contemporaine, se résumer comme ayant une double origine et tendant vers un but unique. La double origine est le rationalisme français et le *Sturm und Drang*. A la suite de Rousseau, certains théoriciens allemands ont voulu voir l'origine de la musique dans les accents du langage passionné. Ils ont alors considéré le chant comme le représentant le plus authentique de l'art musical, et la musique instrumentale pure comme une forme dégénérée de l'art. D'autres esprits, peu satisfaits de ces conceptions, ont recherché et peu à peu constitué une théorie interprétative de la valeur expressive de la musique pure. Le romantisme procède plutôt de la deuxième tendance, c'est sur elle qu'il mettra l'accent principal en considérant le musicien comme un prophète et la musique pure comme un langage divin qui, faisant appel à notre sentiment, à notre intuition, nous révèle l'absolu inconnaissable à nos sens et à notre raison. Il verra dans la musique instrumentale l'expression directe de la vie profonde de la nature, de l'univers, de Dieu. La musique sera pour lui amour, religion, sentiment. Pourtant il ne repoussera pas absolument la conception de la musique comme le langage premier de l'humanité, d'où poésie, musique pure et danse seraient issues, dans leurs formes actuelles, par abâtardissement. Il aura la nostalgie de reconstituer cet art total, cet art synthétique que Nietzsche verra réalisé dans la tragédie grecque, mais dont Herder, bien avant lui, trouvait déjà l'exemple dans les Psaumes du peuple juif. Convaincu de l'identité et de l'interchangeabilité des impressions sensorielles,

67. W. Hilbert, ouv. cité, 132-134.

véhicules du message de l'art, le romantisme cherchera, suivant le mot de Frédéric Schlegel, à « réunir en un seul faisceau les rayons de la culture ». Le point d'aboutissement de cette évolution ne peut être, chez les artistes, Beethoven; pas davantage, chez les philosophes, Schelling. L'artiste romantique, à ce point de vue, ce sera Richard Wagner, qui essaiera de reconstituer l'unité rompue des divers arts en un drame musical synthétique. Le vrai philosophe de l'art romantique sera Schopenhauer et après lui Nietzsche, le Nietzsche de *la Naissance de la tragédie* et de *Richard Wagner à Bayreuth*. L'époque de Beethoven voit se dessiner peu à peu l'esthétique musicale romantique, en retard sur l'esthétique poétique. Elle n'en verra pas l'achèvement, qui aura lieu plus tard, lorsque le romantisme littéraire, ayant terminé son rôle, sera déjà remplacé par d'autres théories.

II

Écrivains

E. T. A. Hoffmann, ses conceptions théoriques et sa critique musicale

De tous les écrivains romantiques qui ont eu des relations avec Beethoven ou se sont occupés de ses œuvres, E. T. A. Hoffmann est le plus important. A la fois poète, peintre, pianiste, compositeur, chef d'orchestre et, à l'occasion, chanteur, ce fonctionnaire de l'administration judiciaire prussienne était capable, par son éducation musicale et sa pratique de l'art des sons, d'apprécier sainement et exactement les œuvres de Beethoven qui tombaient sous ses yeux ou dont il entendait l'exécution. Il l'a fait, naturellement, en fonction de l'idée générale qu'il se faisait de la musique et de son rôle dans l'activité intellectuelle et artistique de l'homme. Cette idée n'est elle-même qu'une partie de la théorie de Hoffmann sur l'art. Ce sont ces conceptions générales qu'il faut d'abord préciser.

Il n'est pas douteux que Hoffmann, comme tous les grands romantiques ses contemporains, a construit un système philosophique plus ou moins cohérent, plus ou moins conforme aux doctrines alors en honneur. Toutefois, il faut constater qu'il n'a pas eu le souci d'exposer son système de façon complète, de sorte que les éléments s'en trouvent épars dans son œuvre littéraire. Il faut les y recueillir et les réunir [1].

Les personnages d'artistes sont nombreux dans l'œuvre de Hoffmann. Ils y constituent toutefois une simple variété d'une classe plus nombreuses encore, celle des gens qui, à l'exemple de l'étudiant Anselme du *Vase d'or*, possèdent une âme enfantine et poétique, « ein kindlich poetisches Gemüt ». L'expression même de Hoffmann indique que l'essentiel de ces caractères est

1. Il ne sera pas question ici de l'œuvre musicale de Hoffmann.

un sentiment poétique qui doit être resté naïf. Est-il utile de souligner combien cette alliance du sentiment, de la poésie et de la naïveté est l'un des traits fondamentaux du romantisme allemand?

Ces êtres d'élection, qui ont su préserver la naïveté de leurs sentiments et leur garder la fraîcheur et la spontanéité de l'enfance, vivent tout naturellement en communion avec la Nature. Ils pénètrent sans effort ce qui, pour l'intellect épais des autres hommes, constitue son mystère. Ils voient le sens caché des choses, le monde subtil des esprits se manifeste à eux dans toute sa splendeur. Anselme pénètre la personnalité réelle de celui qui n'est, pour le commun des mortels, que l'archiviste Lindhorst, et qui, en réalité, est le puissant prince des Salamandres (2). La jeune Marie fait une promenade dans le monde des esprits, dont la splendeur se déploie à ses yeux (3). Le jeune Félix et sa sœur Christlieb reçoivent la visite d'un enfant inconnu et mystérieux, dont la présence embellit la forêt et la nature entière, et dont le pays merveilleux leur serait accessible, tandis qu'il est fermé et à jamais incompréhensible à leurs cousins, êtres vulgaires, privés d'imagination et de sentiment (4). De même, le mage Alpanus et la fée Rosabelverde ne sont, pour les yeux vulgaires, que le professeur Alpano et mademoiselle de Rosenschön (5). Il serait facile de multiplier les exemples. On en trouve dans la plupart des contes de Hoffmann, à toutes les époques. Il s'agit donc bien là d'une idée qui lui était chère, puisqu'il l'a reprise si souvent.

L'artiste lui-même sera un de ces êtres supérieurs par le sentiment naïf. Hoffmann a représenté dans son œuvre divers types d'artistes. Tous ont ce trait commun de naïveté sentimentale, qui les fait vivre en communion avec la Nature et les rend capables d'en déchiffrer l'énigme. C'est grâce à ce caractère que Salvator Rosa est un grand peintre (6), que le chien Berganza personnifie le vrai poète (7), que Kreisler, fou aux yeux des bourgeois épais, représente le vrai musicien (8).

De tous les artistes, le mieux placé pour pénétrer l'essence intime de la Nature, le plus favorisé sera le musicien. Pour Hoffmann c'est la musique qui, art expressif par excellence, dégagé de la matière et libéré de l'espace, parle le plus directement à l'artiste. C'est donc par elle que s'exprimera le mieux et le plus directement la nature profonde de l'univers. Dans les *Pensées sur la haute valeur de la Musique*, qui font partie des *Kreisleriana*,

2. *Der goldene Topf* (*Fantasiestücke*). — HWM, I, 235 et suiv.
3. *Nussknacker und Mausekönig* (*Serapionsbrüder I*). — HWG, VI, 196 et suiv.
4. *Das fremde Kind* (*Serapionsbrüder II*). — HWM, VI, 263 et suiv.
5. *Klein Zaches* (*Nachtstücke*). — HWM, VI, 129 et suiv.
6. *Signor Formica* (*Serapionsbrüder IV*). — HWM, VIII, 14 et suiv.
7. *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (*Fantasiestücke*). — HWM, I, 105 et suiv.
8. *Kreisleriana* (*Fantasiestücke*). — HWM, I, 31 et suiv., 377 et suiv. — *Lebensansichten des Katers Murr*, HWM, IX-X.

Hoffmann traite ironiquement de fous les artistes qui ont cherché à pénétrer le sens véritable de la musique, et les représente comme s'imaginant que leur art leur permet de s'évader de la vie vulgaire pour pénétrer dans le temple d'Isis. Leur art, qu'ils disent être le plus romantique de tous, n'aurait pour objet que l'infini et serait l'hiéroglyphe mystérieux de la Nature, grâce auquel seul le cœur de l'homme, éveillé à un désir infini, peut comprendre les voix des arbres, des fleurs, des animaux, des pierres et des eaux ([9]). Un peu plus loin, il insiste sur le caractère sacré de la révélation qu'apporte la musique à qui sait entendre son langage dans la disposition d'âme qui convient ([10]). L'artiste est donc une sorte de prêtre ou d'initié, seul capable d'interpréter le langage mystérieux de la Nature vivante, dont la musique est la clef. Les expressions mêmes dont se sert Hoffmann ont été choisies à dessein pour rappeler les antiques mystères d'Isis et leurs initiés.

Cette faculté d'interprétation que possède l'artiste n'est pas le produit de la réflexion ou de l'étude. Elle ne saurait s'acquérir, elle résulte d'un don. On est artiste, ou plus spécialement musicien, spontanément et de naissance, non autrement. Hoffmann s'exprime à ce sujet nettement dans un fragment des *Kreisleriana* où il discute une opinion de Sacchini ([11]).

Un autre fragment, plus développé, montre que Hoffmann considère le musicien comme jouant un double rôle. Il reçoit d'abord directement la confidence de la Nature, confidence faite spontanément ou sollicitée. Le pouvoir de solliciter cette confidence est une sorte de pouvoir magique, l'action du musicien sur la Nature est analogue à celle de l'hypnotiseur sur son sujet. Cette confi-

9. « Sie meinen nämlich, die Kunst liesse dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer! — Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren der Genius der Musik glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen » (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*, HWM, I, 52).

10. « Es gibt Augenblicke — vorzüglich wenn ich viel in des grossen Sebastian Bachs Werken gelesen — in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. — Musik! — mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! — Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur! — Der Ungeweihte lallt sie nach in kindischen Lauten — der nachäffende Frevler geht unter im eignen Hohn! » (*ibid.*, 66-67).

11. *Über einen Ausspruch Sacchinis und den sogenannten Effekt in der Musik*, HWM, I, 420.

dence de la Nature n'est pas elle-même musique, du moins pas une musique perceptible pour d'autres que pour l'élu. Elle n'agit que comme excitation, pour éveiller dans l'âme du musicien un écho humainement traduisible. Le musicien est donc à la fois une sorte de médium et de mage, qui perçoit le langage musical mystérieux de la Nature et est capable de le traduire en musique perceptible aux autres hommes moins favorisés que lui. Cette traduction doit pouvoir être retenue et fixée, pour, ensuite, être reproduite à volonté. On se sert pour cela de signes conventionnels, les notes, qui expriment une partie de ce que le musicien a éprouvé; il y a des sonorités musicales tellement fugitives qu'elles échappent à toute notation. L'usage de ces signes est la seule partie de l'art musical qui puisse s'apprendre; tout le reste est spontané et échappe à toute règle ([12]).

Les sons musicaux par lesquels la Nature fait sa confidence au mage ne sont perceptibles que pour lui seul. Cette idée se retrouve dans tous les contes de Hoffmann où il est question d'un personnage doué de ce caractère enfantinement et naïvement poétique qui le fait vivre en communion avec la Nature et lui permet d'en percevoir la vie véritable. Pour cet être d'élection, tout est vivant : non seulement les hommes, les animaux et les plantes, mais les pierres elles-mêmes et les métaux ont leur vie propre. Aux yeux de ce mortel privilégié, les couleurs sont plus vives; elles s'accompagnent de parfums délicieux et de sonorités enchanteresses. Là où les hommes vulgaires ne voient et n'entendent que des choses fort ordinaires, l'élu perçoit une harmonie divine. Couleurs, parfums et sons se fondent en une seule sensation totale. Les couleurs chantent, les sons embaument. Nous baignons dans un océan d'harmonie dont les vibrations sont engendrées inconsciemment par le moindre de nos mouvements, comme ce papillon, enfermé par hasard dans la boîte d'harmonie d'un clavecin, faisait, à chaque coup d'aile, vibrer les cordes de l'instrument ([13]).

L'être naïf, poète ou musicien d'instinct, saisit ces vibrations et comprend la véritable nature de la musique. Le chien Berganza est le seul auditeur qui comprenne vraiment le sens profond des improvisations musicales de Kreisler ([14]). C'est donc uniquement l'intuition du sentiment, et non la raison, qui peut nous ouvrir ce monde mystérieux des sons.

En effet, dans *le Vase d'or,* l'étudiant Anselme est ballotté entre son instinct naïvement et spontanément poétique, qui le porte

12. *Johannes Kreislers Lehrbrief*, HWM, I, 432 et suiv. Une autre rédaction, plus explicite en certaines de ses parties, a paru dans le *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen (Cotta), nos 45 et 46 des 21-22 février 1816 et est reproduite dans HWM, I, 478.
13. *Das Sanctus, Nachtstücke I*, HWM, III, 139.
14. HWM, I, 129.

vers Serpentina, et l'attrait qu'a pour lui la jeune bourgeoise Véronique. Quand il est sous l'influence de Véronique, il voit le monde par des yeux de mortel ordinaire, et n'y aperçoit que grisaille. Mais quand il se laisse aller à sa vraie nature, les couleurs de toutes choses s'avivent et resplendissent, des parfums délicieux flottent autour de lui, des harmonies suaves frappent son oreille. Une véritable fantasmagorie visuelle et sonore charme sa solitude mélancolique au bord de l'Elbe ([15]). Chez l'archiviste Lindhorst il voit un jardin magnifique, peuplé de plantes vivantes, entre lesquelles voltigent des oiseaux au plumage éclatant ([16]). De ces fleurs vivantes émanent des accords musicaux suaves ([17]). Et lorsque Serpentina se révèle à lui selon sa vraie nature, des cloches de cristal font entendre un accord parfait d'une pureté ravissante ([18]).

Les êtres naïfs qui suivent simplement leur nature peuvent jouir intégralement de ces harmonies. Dans le conte du *Cassenoisettes,* la jeune Marie visite le pays merveilleux des Esprits de la Nature, et son arrivée y est saluée par une débauche de lumières, de parfums et de sonorités aériennes ([19]). Dans l'*Enfant étranger,* l'apparition de l'enfant merveilleux est accompagnée d'une clarté diffuse miraculeuse, les oiseaux font entendre de suaves mélodies, les arbres de la forêt eux-mêmes se mettent à chanter ([20]). Les sons que l'enfant tire d'un cor magique éveillent également à cette vie merveilleuse les animaux et les plantes de la forêt ([21]). L'enfant décrit le palais de sa mère, reine des esprits de l'air, comme un séjour merveilleux, où retentissent sans cesse des musiques aériennes ([22]). De même, dans *Klein Zaches,* l'air et les plantes chantent ([23]). Des phenomènes analogues figurent dans le conte de la *Princesse Brambilla* ([24]), d'autres encore ont pour théâtre le jardin du comte Angelo Mora, dans le récit intitulé *Datura fastuosa* ([25]). Bien entendu, le musicien Johannes Kreisler est sensible, lui aussi, à toutes les musiques éparses dans la nature ([26]). Cette perception de sonorités musicales inconnues aux âmes vulgaires est, on le voit, très fré-

15. HWM, I, 241.
16. HWM, I, 281.
17. HWM, I, 298, 335.
18. HWM, I, 300.
19. HWG, VI, 236, 239, 240.
20. HWM, VI, 279.
21. HWM, VI, 282.
22. HWM, VI, 288, 289.
23. HWM, IV, 175, 182-83, 194, 201, 210, 213, 217-18, 220, 223, 251.
24. HWG, XI, 49, 95, 114.
25. HWG, XIV, 80-81, 85, 88.
26. *Lebensansichten des Katers Murr,* HWM, IX, 73; X, 43.

quente chez les héros de Hoffmann. Si fréquente qu'elle tourne au procédé, à la manie. Hoffmann lui-même paraît avoir eu l'intention de s'en moquer un peu à l'occasion ([27]). Mais l'expression de son ironie est fugitive et n'atténue pas la valeur des innombrables passages où il a exprimé ses conceptions.

Parmi les êtres naïfs et sentimentaux dont l'âme peut le mieux vibrer à l'unisson de la vie de la nature figurent en bonne place les amoureux. Ils en perçoivent les manifestations sonores aussi bien que les poètes, les musiciens, les enfants. La Nature, la Musique et l'Amour se fondent ensemble, et, dans *le Choix d'une fiancée*, deux jeunes gens l'indiquent bien, en citant un poète romantique pour qui Hoffmann eut la plus grande admiration : Fouqué ([28]).

Faut-il signaler encore les sonorités musicales qui accompagnent l'accord des cœurs d'Anselme et de Serpentina, dans le *Vase d'or?*

L'amour est également, pour le musicien, générateur d'inspiration. Dans *la Cadence*, le musicien Théodore, dont le prénom seul suggère qu'il personnifie l'auteur lui-même, raconte à son ami comment il a quitté Rome et les deux musiciennes italiennes qu'il y avait suivies ([29]). Le rôle de l'amour dans la vie de l'artiste est défini là avec toute la précision désirable. Pour Hoffmann, il ne doit servir que d'excitation artistique. Lorsque, sous l'influence de la femme, l'étincelle a jailli du cœur de l'artiste, le rôle matériel de l'amour est terminé. Vouloir prolonger l'aventure, et surtout vouloir la pousser jusqu'à la possession, c'est détruire le caractère idéal qu'un tel ferment, éveilleur du génie naturel, doit toujours conserver. La musique éveillée dans l'âme de l'artiste est une flamme lumineuse qui ne s'éteindra jamais, à condition que le terre-à-terre quotidien de l'existence philistine ne vienne pas l'étouffer sous sa grisaille prosaïque. Ici encore, Hoffmann est logique avec lui-même : la basse et vulgaire réalité tue l'inspiration idéale. Celui qui est sous son influence

27. *Meister Floh.* HWG, XII, 83.

28. « Da begann Albertine aus Fouqués Gedichten :

« Ein Flüstern, Rauschen, Klingen
Geht durch den Frühlingshain,
Fängt wie mit Liebesschlingen
Geist, Sinn und Leben ein ! »

« Kühner geworden in der tiefen Dämmerung, die nun eingebrochen, fasste Edmund Albertinens Hand, drückte sie an seine Brust und sprach weiter :

« Säng' ich es nach, was leise
Solch stilles Leben spricht,
So schien' aus meiner Weise
Das ew'ge Liebeslicht ».

Die Brautwahl (*Serapionsbrüder III*). HWM, VII, 51.

29. *Die Fermate* (*Serapiensbrüder I*). HWG, VI, 73.

ne peut entendre l'harmonie divine qui manifeste la vie profonde de la Nature. L'artiste devra donc choisir entre la Femme et l'Art, et renoncer à faire de celle qu'il aime sa compagne réelle, pour ne pas détruire sa forme idéale. Ou bien c'est à l'art qu'il lui faudra renoncer. Il n'y a pas de milieu. L'union des corps est sans importance, c'est l'union des âmes qui est tout. La première est même néfaste et destructrice de la seconde.

Cette musique, par laquelle la Nature parle à l'âme du musicien, a en elle-même sa valeur expressive. Les divers accords et les diverses tonalités ne sont pas seulement expressifs d'états d'âme par leurs combinaisons. Chacun d'eux a une signification précise, qui conduit à prescrire l'emploi de telle ou telle tonalité, par exemple, pour produire une certaine impression sur l'auditeur.

C'est le musicien Kreisler qui est ici le porte-parole évident de Hoffmann lui-même, dans le passage des *Kreisleriana* où il est question de son *Club musical et poétique*. Kreisler, assis au piano, plaque une série d'accords qui modulent de la bémol majeur à ut mineur, en passant par la bémol mineur, mi majeur, la mineur, fa majeur, si bémol, mi bémol, ré et ut majeur. Il commente avec exaltation chacun de ces accords, attribuant à l'un le don d'évoquer les esprits, à l'autre celui de traduire la nostalgie, aux suivants le pouvoir d'exprimer l'énergie morale, le désir ou la félicité d'amour, la vie joyeuse de la campagne, la tristesse de l'automne et de l'abandon, etc. Son excitation croît à mesure qu'il poursuit ses explications. A la fin, il est tout près d'un accès de démence, les accords d'ut mineur évoquent pour lui le fantôme de la Folie prêt à se jeter sur lui ([30]).

Il faut évidemment, quand on examine ce curieux passage, mettre au compte de la folie de Kreisler l'exagération de certaines expressions, qui va *crescendo* jusqu'à la fin, où la crise est près d'éclater. Mais il n'en résulte pas moins que Hoffmann a nettement attribué aux tonalités et aux accords une valeur expressive beaucoup plus précise que la simple qualité de gaîté ou de mélancolie qu'on leur accorde généralement. De l'exaltation de l'âme qui pénètre dans le royaume des esprits au charme de la nature qui s'éveille au printemps et aux émois de l'amour, Kreisler-Hoffmann fait défiler devant nous une gamme fort riche d'impressions diverses, produites par la seule magie des sons à l'état pur, auxquels nul élément extra-musical n'est adjoint, puisqu'il s'agit uniquement d'accords plaqués au piano, dont la succession module en diverses tonalités. On ne peut même dire là que Kreisler improvise : sa succession d'accords est dépourvue de toute signification d'ensemble, et ne comporte ni élément

30. *Kreislers musikalisch-poetischer Club (Fantasiestücke)*. HWM, I, 391 et suiv.

rythmique ni élément mélodique. Accords et tonalités sont considérés ici comme ayant une existence et une valeur expressive en soi, valeur qui s'imposera au musicien et que celui-ci ne sera pas maître de modifier à son gré. La matière sonore qui lui est donnée s'empare de lui et le possède souverainement, au point — dans le cas d'un exalté comme Kreisler — de provoquer chez lui de véritables crises de folie.

Pour incomplètes que soient les indications fournies ici par Hoffmann sur le pouvoir d'expression et de suggestion des accords, des modes et des tonalités, on peut cependant tenter d'en dégager quelques idées précises, qu'il est possible de confronter avec d'autres indications extraites de ses articles de critique musicale et de ses œuvres littéraires, d'où l'on peut extraire aussi quelques fragments d'opinion sur la valeur expressive des timbres et des rythmes.

Le caractère général des trois tonalités mineures qu'il oppose ici aux tonalités majeures paraît être le vague, l'incertitude. Les tons majeurs lui paraissent exprimer des sentiments précis, et pour la plupart provoquer la joie ou l'exaltation. Les tons mineurs, au contraire, sont générateurs d'une inquiétude qui grandit peu à peu et, aux derniers accords, dégénère en véritable crise de folie. Le passage du majeur au mineur sur la même tonique (la bémol, ut) ne symbolise pas le passage de la joie à la tristesse, mais celui d'une suggestion précise à une incertitude, à une inquiétude. Quant aux accords cités dans ce passage, les accords parfaits majeurs expriment des sentiments joyeux, tandis que les accords renversés ou dissonants expriment la crainte, le trouble, la tristesse et le découragement.

Dans ses articles de critique musicale, Hoffmann signale aussi le caractère qu'il attribue à certaines tonalités et à certains accords. Analysant la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, il montre que, dès le début, le caractère d'inquiétude que la composition entière doit, d'après lui, suggérer à l'auditeur est exprimé par l'incertitude tonale des premières mesures : la tonalité du morceau paraît d'abord être mi bémol, jusqu'à la septième mesure, où les violoncelles et les bassons, faisant entendre la véritable tonique, établissent sans erreur possible la tonalité définitive d'ut mineur ([31]). La modulation en ut majeur, qui amène la coda du premier *allegro,* est qualifiée de « jubilante » ([32]). Un peu plus loin, Hoffmann trouve au thème du début de l'*andante* un caractère consolant, une expression d'espoir. Il ne précise pas quelle part il attribue dans cette impression à la phrase mélodique et à sa tonalité de la bémol majeur ([33]); cependant,

31. HWG, XV, 12-13.
32. *Ibid.*, 20.
33. *Ibid.*, 21.

on peut penser qu'il ne considère pas le choix de la tonalité comme indifférent, car, indiquant les principales modulations de l'*andante*, il signale « la juxtaposition constante des tonalités dures de la bémol et d'ut » comme exprimant le caractère général d'inquiétude de la symphonie ([34]). Quant au final, son thème « jubilant » en ut majeur fait l'effet d'un « éblouissant rayon de soleil », qui soudain illumine la nuit profonde ([35]). Une modulation en la mineur ramène l'inquiétude ([36]).

Dans la succession d'accords qui sert d'introduction à l'ouverture de *Coriolan*, Hoffmann, tout en soulignant la valeur expressive de l'instrumentation, constate que les tenues d'ut à la basse, hachées par différents acords de septième, « saisissent et retiennent l'âme » : tout cela

> « provoque un sentiment d'attente et même angoisse le cœur de l'auditeur ; c'est le murmure terrible et menaçant de l'orage qui s'approche » ([37]).

Il souligne, un peu plus loin, la modulation subite par transposition du premier thème un ton plus bas, d'ut mineur en si bémol mineur, et trouve qu'elle

> « augmente le sentiment d'attente déjà provoqué par les premières mesures » ([38]).

Dans la reprise de la première partie, il signale une modulation inattendue d'ut mineur en ut majeur, tonalité « lumineuse », qui produit l'effet d'un « rayon fugace de soleil perçant les nuées noires », après quoi revient « la sombre tonalité d'ut mineur » ([39]). Il insiste enfin sur l'intérêt que présente l'étude détaillée des modulations de l'ouverture de *Coriolan*, l'œuvre étant construite sur un très petit nombre de thèmes et Beethoven ayant fait appel, pour varier l'impression que produisent leurs répétitions, aux seules modulations, et non aux procédés du contrepoint ([40]).

Dans son commentaire des deux *Trios* op. 70, Hoffmann relève qu'au début du trio en ré majeur le motif principal est présenté par le violon, le violoncelle et le piano en un unisson de quatre octaves. Mais il n'accorde pas à cet unisson une valeur expressive particulière : ce procédé lui paraît seulement pratique pour imposer le motif à l'attention de l'auditeur, qui désormais ne

34. *Ibid.*, 22.
35. *Ibid.*, 25-26.
36. *Ibid.*, 26.
37. *Ibid.*, 61-62.
38. *Ibid.*, 64.
39. *Ibid.*, 66.
40. *Ibid.*, 68.

pourra manquer de le reconnaître parmi l'abondance des figures contrepointées ([41]). Dans l'*allegretto* du deuxième trio, il signale les modulations successives en ut majeur et mineur, et parle du retour « lumineux » du thème principal en majeur ([42]).

Dans son étude sur la musique de scène d'*Egmont*, Hoffmann relève d'abord, dans l'ouverture, l'alternance entre « la sombre tonalité de fa mineur » et les tonalités voisines de la bémol majeur et ré bémol majeur, « resplendissantes de lumière » ([43]). A la fin du premier acte, Brackenburg exprime son désespoir et ses pensées de suicide. L'*andante* qui sert d'interlude peint fort bien, dit Hoffmann, son état d'âme. Cet interlude est en la majeur, et doit exprimer l'hésitation et l'incertitude de Brackenburg, qui joue avec l'idée de la mort sans avoir jamais l'énergie nécessaire pour exécuter son projet ([44]). Le *larghetto* en mi bémol majeur qui introduit le troisième acte exprime, selon Hoffmann, « la grande âme d'Egmont qui méprise toute méfiance mesquine » ([45]). La décision de mourir, prise par Claire, est soulignée par « une phrase jubilante, *allegro*, en ut majeur ». La marche qui suit, en ut mineur, est à la fois pleine « de solennité et d'horreur », et exprime en même temps « la joie terrible » des mercenaires qui vont venir mater la révolte et se réjouissent à la pensée du pillage ([46]). Enfin un *larghetto* en ré mineur exprime « la plainte la plus touchante », au moment de la mort de Claire ([47]).

Le compte rendu de la *Messe en ut majeur* relève également les différentes tonalités des pièces composant l'œuvre et leurs modulations, mais sans chercher, dans l'interprétation qu'il donne de chaque pièce, à faire la part de la tonalité et celle de l'expression de la mélodie. En tout cas, un examen détaillé de l'article consacré à la Messe n'apporterait, au point de vue du symbolisme des tonalités tel que l'a conçu Hoffmann, aucun élément nouveau.

La tonalité caractérisée par Hoffmann de la manière la plus frappante est celle d'ut majeur. Il la définit toujours comme « jubilante » et comme « lumineuse », soit en elle-même, soit par comparaison avec d'autres tonalités grâce au jeu des modulations. Ce jeu des modulations est lui-même considéré par Hoffmann comme distribuant dans l'œuvre musicale l'ombre et la lumière. Il faut constater qu'ici la théorie de Hoffmann corres-

41. *Ibid.*, 79.
42. *Ibid.*, 94.
43. *Ibid.*, 104.
44. *Ibid.*, 107-108.
45. *Ibid.*, 109.
46. *Ibid.*, 109.
47. *Ibid.*, 111.

pond curieusement à celle formulée par Vincent d'Indy dans son *Traité de composition musicale* où, reprenant des idées de Rameau, il explique qu'en mode majeur la modulation vers les quintes supérieures éclaire et celle vers les quintes inférieures obscurcit, tandis qu'en mode mineur l'effet produit est opposé. De même, malgré une distinction théorique dont il est inutile de s'inquiéter ici, Vincent d'Indy admet que la modulation du majeur au mineur semble aller du clair à l'obscur, et inversement ([48]).

La valeur proprement expressive des tonalités relatives, majeure et mineure, reste d'ailleurs bien, pour Hoffmann, suggestive d'inquiétude (mineur) ou d'un sentiment plus ferme et plus net (majeur). C'est, semble-t-il, dans ce sens qu'il faut interpréter le passage bizarre où Kreisler déclare qu'un jour où il se trouvait irrité pour avoir manqué la composition d'un trio, il avait acheté un habit « dont la couleur tire sur l'ut dièze mineur ». Une fois calmé, il a voulu « tranquilliser un peu ceux qui le verraient » et y a fait poser « un col de couleur mi bémol majeur » ([49]). Ce n'est, certes, qu'une boutade, et encore une boutade de musicien toqué. Pourtant on y retrouve, dans la relation établie entre le mineur et le majeur (d'altération d'ailleurs différente), l'indication que le mineur exprime une inquiétude calmée par l'apparition du majeur.

Ce que Hoffmann dit de la valeur expressive des divers accords, dans ses articles de critique musicale, doit en général être compris en fonction des modulations. Cependant, on peut signaler, dans le compte rendu de la *Cinquième symphonie,* le passage où l'accord de sixte de fa dièze, succédant à l'accord parfait mineur de fa dièze, est considéré comme produisant « un effet mystérieux et sinistre » ([50]). Dans le mélodrame final d'*Egmont,* Hoffmann parle d'un « lumineux accord de la majeur » qui annonce l'apparition de la Liberté ([51]). Dans le compte rendu de la *Messe en ut,* il signale que le *Quoniam* est « un unisson véritablement jubilant » ([52]). Ces observations sont à ajouter à celles qui ont été relevées plus haut : les accords parfaits à l'état naturel produisent une impression de calme ou de joie (il faut y ajouter l'unisson, avec cette réserve que l'impression qu'il produit est due aussi à la nature de la phrase mélodique), tandis que

48. V. D'INDY, *Cours de Composition musicale,* Paris, 1902, vol. I, chap. VIII : *L'Expression.*

49. *Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn* (*Fantasiestücke*). HWM, I, 387.

50. HWG, XV, 19.

51. *Ibid.*, 111.

52. *Ibid.*, 122.

l'accord renversé exprime des sentiments troubles de crainte et de tristesse.

Signalons encore que, dans sa critique du *Choralbuch* de Pustkuchen, Hoffmann reproche à l'auteur la vulgarité de certaines tournures mélodiques qui se contentent de développer l'accord parfait. Elles sont, dit-il, « plates et usées » ([53]).

Les accords dissonants produisent sur Hoffmann une impression inquiétante et désagréable. Dans le premier mouvement de la *Cinquième Symphonie,* la pédale dissonante d'ut, maintenue par la timbale, « provoque le frisson de l'extraordinaire — de la crainte des esprits » ([54]). Dans l'ouverture de *Coriolan,* une pédale dissonante produit, de même, « une impression sinistre » ([55]).

Dans son œuvre littéraire, on retrouve cette double caractéristique des accords parfaits et des accords dissonants. Ce sont des accords parfaits qui manifestent à Anselme la présence de Serpentina, par exemple. Mais c'est surtout la tierce qui exprime la douceur. La tonique et la quinte, caractéristiques d'une tonalité, mais non du mode, sont comparées dans *le Chevalier Gluck* à deux colosses. Mais il faut qu'entre ces deux géants paraisse la tierce, « le doux jeune homme », qui détermine le mode, pour qu'une impression harmonieuse et calme s'établisse ([56]). Et l'accord parfait est comparable au soleil : de lui jaillissent les accords, comme de l'astre jaillissent des étoiles ([57]). Quant aux accords dissonants, ils produisent sur Kreisler l'impression la plus fâcheuse. Il parle de « se poignarder avec une quinte augmentée » ([58]). Dans un accès de fureur, il déclare à Maître Abraham qu'il le tient pour un accord de quarte et quinte qu'il est prêt à résoudre en lui envoyant une balle dans la tête ou en le transperçant de l'épée que renferme sa canne ([59]).

L'impression pénible produite par un accord dissonant, suivie d'une impression de calme due à sa résolution, sont encore exprimées par Kreisler dans une *Lettre au baron Wallborn.* Les accords dissonants de septième non résolus sont des cris désagréables, ils sont armés de langues de serpents. Il faut une succession d'« aimables tierces » pour les faire « descendre dans un monde tout à fait lumineux » ([60]). Un peu plus loin, dans la

53. *Ibid.*, 47-48.
54. *Ibid.*, 24.
55. *Ibid.*, 66.
56. HWM, I, 23.
57. *Ibid.*, 22.
58. *Ibid.*, 379.
59. *Lebensansichten des Katers Murr.* HWM, IX-X, 122.
60. HWM, I, 386.

même lettre, Kreisler décrit la danse fantasmagorique à laquelle se livrent parfois ses propres notes, devenues vivantes, et à laquelle mettent fin des tierces, « dans lesquelles se perdent toutes les septièmes » ([61]).

Hoffmann a aussi reconnu nettement l'emploi expressif qu'un musicien peut faire des timbres des divers instruments et de leurs combinaisons. Dans sa critique de l'ouverture de *La Chasse du jeune Henri*, de Méhul, il proclame que la puissance évocatrice d'une composition musicale repose à la fois sur la mélodie, la structure harmonique et le choix des instruments. Il s'élève ensuite contre l'imitation directe des bruits de la nature par la musique et signale dans l'ouverture de Méhul le caractère de certaines mélodies et l'emploi de certains instruments qui « rappellent la solitude, la vie champêtre », ou « vous transportent immédiatement dans la forêt ([62]).

Naturellement, dans la première chanson de Claire, dans *Egmont*, il remarque l'accompagnement pittoresque, où l'emploi de divers instruments évoque des images militaires et qui emporte l'auditeur hors de l'atmosphère paisible de la chambre de Claire, « en pleine campagne » ([63]).

Dans le début de l'ouverture de *Coriolan*, il signale l'effet produit par les tenues du quatuor seul, alternant avec des accords brutaux de tout l'orchestre. Il trouve cette tenue des instruments à cordes, à l'unisson *ff*, « morne et violente », l'accord de tout l'orchestre « dur » ([64]). Un peu plus loin, il parle aussi du sol grave « morne » des cors et de l'ut, également « morne », tenu par les hautbois, clarinettes, bassons et trompettes ([65]). Examinant les dernières mesures de l'ouverture, il en trouve les sonorités « mornes », grâce au « son lugubre du basson » et à la « plainte des violoncelles ». L'instrumentation en est calculée de façon à produire « l'impression la plus tragique » et à plonger l'auditeur dans l'attente de ce que la scène va montrer ([66]).

Hoffmann indique ensuite l'intérêt de l'instrumentation de l'ouverture. Il signale que les cors en mi bémol et les trompettes en ut y forment souvent des accords parfaits « dont l'impression est profonde et provoque le frisson ». Il relève l'effet que doit produire le son « perçant et original » du violoncelle, qui ne se contente pas de doubler la contrebasse, mais fait ressortir sa partie ([17]).

61. *Ibid.*, 388-389.
62. HWG, XV, 49.
63. *Ibid.*, 107.
64. *Ibid.*, 61-62.
65. *Ibid.*, 66.
66. *Ibid.*, 68.
67. *Ibid.*, 69.

Ce ne sont que des remarques détachées, et Hoffmann n'a essayé nulle part de systématiser ses idées sur le pouvoir expressif des timbres. Quelques-unes de ces remarques sont vagues. Il en est cependant de précises, comme celle qui attribue le pouvoir d'évocation silvestre du cor à sa sonorité pure, plutôt qu'au fait que le cor est l'instrument des chasseurs.

L'opinion la plus nette que Hoffmann ait formulée au sujet d'un rythme se trouve dans le compte-rendu des deux Trios de Beethoven, où il constate que le rythme à 6/8 a un caractère « sautillant et folâtre » ([68]). Cependant, on peut glaner, de-ci de-là, quelques indications sur son appréciation des divers rythmes.

Etudiant la façon dont Beethoven amène la *coda* du premier *allegro* de la *Cinquième Symphonie*, Hoffmann remarque que le rythme se serre et se précipite. Les violons et les instruments à vent répètent alternativement le thème à intervalles de plus en plus rapprochés, produisant l'impression d'une « poussée » et d'un « élan », d'un torrent qui grossit et dont les flots s'enflent de plus en plus jusqu'à la réapparition du début de l'*allegro* ([69]).

Hoffmann a d'ailleurs constaté ce rythme impétueux, l'élan irrésistible de l'*allegro* final dans la plupart des œuvres de Beethoven. De même que chaque *allegro* tend généralement vers sa conclusion au moyen d'un rythme dont la puissance va croissant, le mouvement terminal de chaque œuvre est, en général, débordant d'énergie rythmique. C'est par cette prépondérance de l'élément rythmique que les phrases du début du final de la *Cinquième Symphonie* sont « moins mélodieuses qu'énergiques et propres à des imitations contrapuntiques ». Un peu plus loin, il signale un thème nouveau où des combinaisons de noires et de triolets produisent un rythme différent du précédent, et qui de nouveau exprime « une poussée et un élan » ([70])

Il relève que la péroraison est un *presto* introduit par un *più stretto*, et que l'arrivée de la conclusion attendue est « retardée par mainte figure magnifique et jubilante » ([71]).

Il constate le même caractère dans les derniers mouvements des deux Trios qu'il a analysés. A propos de celui du premier Trio, il déclare que le style beethovenien se manifeste surtout dans les mouvements terminaux, par « une poussée et un élan toujours plus accentués » ([72]). Le final du deuxième a le même caractère et constitue « un libre jeu de l'imagination la plus exaltée » ([73]).

68. *Ibid.*, 90.
69. *Ibid.*, 20.
70. *Ibid.*, 26.
71. *Ibid.*, 27.
72. *Ibid.*, 85.
73. *Ibid.*, 98.

Dans le *Trio* du *Menuet* de la *Cinquième Symphonie*, Hoffmann signale, comme particulièrement expressif, l'effet d'interruption d'un motif que les basses, comme prises d'hésitation, attaquent par deux fois en vain, semble-t-il, pour ne le continuer qu'à la troisième tentative. Procédé qui peut « paraître badin » à plus d'un, mais qui a provoqué chez lui « un sentiment sinistre ». Il relève ensuite la répétition de phrases musicales en diminution, en noires et soupirs au lieu de blanches et de demi-pauses. Ce procédé transforme la « nostalgie inquiète » que le thème portait en lui-même en une « véritable angoisse, qui oppresse violemment la poitrine », si bien qu'elle ne peut plus émettre que « des sons isolés et fragmentaires » ([74]).

Dans le final de la *Cinquième Symphonie*, il est frappé de la disposition particulière des accords conclusifs, qui rappelle le motif principal du premier *allegro* et détruit le sentiment apaisant qu'avait provoqué la péroraison, pour produire de nouveau un effet de tension chez l'auditeur. Ces accords

> « font l'effet d'un feu que l'on croyait étouffé et qui reparaît encore, lançant de nouveau de grandes flammes claires » ([75]).

Dans le début de l'ouverture de *Coriolan*, Hoffmann note également la valeur expressive de cette espèce d'équivoque rythmique grâce à laquelle les quatorze premières mesures, bien qu'exécutées dans un mouvement *allegro con brio*,

> « sont écrites de telle façon qu'elles sonnent comme un *andante* qui servirait d'introduction à l'*allegro* » ([76]).

Dans le premier mouvement du *Trio en ré majeur*, il remarque la richesse des procédés contrapuntiques mis en œuvre par Beethoven, et qui donnent l'impression que les diverses parties exécutantes « luttent, combattent entre elles » ([77]).

Dans l'analyse de la *Messe en ut*, Hoffmann qualifie d' « énergique » le thème, propre aux développements fugués, du *Cum sancto spiritu* ([78]), caractérisant ainsi, manifestement, le rythme de ce motif, composé surtout de noires attaquées sur chaque temps. Le caractère du *Credo*, « plein de vie et de feu », tient évidemment aux nombreuses imitations qu'il renferme. Et le caractère « jubilant » du motif, propre à la fugue, de l'*Et vitam* ne dépend pas seulement de sa tonalité d'ut majeur, mais de sa

74. *Ibid.*, 24.
75. *Ibid.*, 28.
76. *Ibid.*, 61.
77. *Ibid.*, 80.
78. *Ibid.*, 122.

franchise rythmique : à la première mesure, composée d'une blanche et de deux noires, qui semblent prendre leur élan, succède un flot de croches en un mouvement ascendant où l'on ne peut voir qu'une expression d'allégresse, conforme d'ailleurs au sens des paroles ([79]). Une constatation analogue peut être faite à propos du *Pleni sunt cœli,* dont Hoffmann trouve encore l'*allegro* « jubilant » ([80]).

Ce ne sont, ici aussi, que des remarques détachées et fragmentaires. Hoffmann n'a pas plus cherché à systématiser ses idées sur le rythme que celles sur les timbres, par exemple. Elles ne sont pas assez nettes ni assez nombreuses pour qu'on puisse tenter, avec une sûreté suffisante, d'en induire un système cohérent. Mais elles suffisent cependant à montrer que le rythme n'était pas plus indifférent à Hoffmann que les autres éléments du discours musical, et qu'il lui a nettement attribué un pouvoir expressif. Il est important de constater, ici, l'accord entre les opinions exprimées par Hoffmann dans ses œuvres littéraires et celles qu'il a formulées dans ses articles de critique musicale. La folie de Kreisler ne lui sert, d'ailleurs, à ce point de vue, qu'à pousser jusqu'à la bouffonnerie, par l'outrance, l'expression des sensations qu'il devait éprouver. Kreisler est aussi capable de parler raisonnablement et de définir le rôle respectif des divers éléments de la musique dans l'activité du compositeur ([81]).

Les propos de Kreisler complètent les opinions de Hoffmann que nous avons pu recueillir sur la valeur expressive des tonalités, des accords et des modulations. Si tonalités, accords et modulations répartissent la lumière et l'ombre dans une composition musicale et sont également générateurs d'impressions générales, le contrepoint est le soutien solide et ferme de l'architecture musicale. Il est pour ainsi dire la charpente intérieure qui maintient les diverses parties en place et empêche l'édifice de s'écrouler, il joue le même rôle que le dessin sous les couleurs d'un tableau. L'emploi des timbres est comparé au travail de coloris, qui revêt le dessin de l'apparence de la vie; les combinaisons de timbres réussies flatteront l'oreille comme les combinaisons harmonieuses de couleurs flattent l'œil. L'emploi des différents volumes sonores que peut produire l'orchestre, enfin, est rapproché de la perspective, il provoque la sensation du relief ou de la profondeur. Ces quatre éléments de la composition musicale sont, pour Hoffmann, identiques à ceux de la composition picturale : tout comme le peintre, le musicien doit être capable de distribuer les valeurs sur l'ensemble de son œuvre, de la soutenir

79. *Ibid.*, 125.

80. *Ibid.*, 126.

81. *Höchst zerstreute Gedanken.* HWM, I, 75.

par un dessin ferme, d'y répartir judicieusement les couleurs, d'y introduire une perspective sans défaut. N'oublions pas ici que Hoffmann, écrivain et musicien, fut en même temps peintre et dessinateur. Son opinion est précieuse à ce triple point de vue, car il parle en homme de métier de chacun des arts qu'il considère, et se rend un compte exact de la signification des termes qu'il emploie.

Bien sûr, la folie fait de Kreisler un être vraiment à part, dont les réactions psychiques ou nerveuses dénotent une sensibilité ultra-délicate et prompte à s'exaspérer. Mais Hoffmann l'a simplement doué d'un tempérament artistique poussé à l'extrême. Dans ses moments de calme, on peut le considérer comme représentant un musicien normal, dont la vie mentale et l'organisation nerveuse sont plus riches et plus subtiles que celles du commun des hommes. De même que la vie profonde de la Nature peut se manifester à lui par ces étranges fleurs qui chantent, ces sonorités qui embaument, ces couleurs, ces plantes et ces pierres douées de vie, il peut lui-même établir pour son compte d'étranges correspondances ou transpositions de sensations. Il ne s'agit pas de correspondances objectives, comme celles que montrent diverses œuvres et dont nous avons déjà parlé, il s'agit bien de correspondances et de sensations entièrement subjectives, de sensations multiples produites par une excitation unique, donc d'une qualité particulière de l'âme du musicien, lorsque Kreisler déclare que, « dans cet état de délire qui précède le sommeil », surtout après avoir entendu beaucoup de musique, il trouve « qu'il y a un accord entre les couleurs, les sons et les parfums ». Il lui semble qu'ils sont « produits tous de la même façon mystérieuse par le rayon de lumière » pour « s'unir en un merveilleux concert ». A titre d'exemple de cet accord, Kreisler cite le parfum de l'œillet rouge sombre, qui s'accompagne toujours, pour lui, des sonorités lointaines du cor de basset ([82]).

La précision des indications de ce passage permet de penser qu'ici encore Kreisler est le simple porte-parole de Hoffmann. Le fait que cette correspondance de sensations est surtout sensible dans le rêve ou dans le demi-sommeil n'ôte rien à la probabilité d'un tel phénomène chez Hoffmann. Tout au plus faudrait-il ajouter que la boisson a pu également favoriser chez lui

82. « Nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müssten. — Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfliessenden tiefen Töne des Bassethorns. » *Höchst zerstreute Gedanken* (*Fantasiestücke*). HWM, I, 66.

un semblable état. Mais son témoignage vient verser un document de plus au dossier des correspondances de sensations.

On peut d'ailleurs trouver d'autres passages où Hoffmann associe une impression musicale à des couleurs ou à des parfums. Il est même curieux de constater qu'il parle avec insistance, dans cet ordre d'idées, du parfum de l'œillet. Ainsi, dans la préface aux prétendues lettres de Kreisler et du baron Wallborn, il raconte que le chef d'orchestre lui a parlé « de l'amour malheureux d'un rossignol pour un œillet pourpre », qu'il associe à des impressions musicales et à des souvenirs littéraires ([83]).

Dans la correspondance imaginaire intitulée *Lettres de la montagne,* Hoffmann raconte une scène fantasmagorique, où des diablotins mettent du désordre à la fois dans ses idées et dans ses papiers, tandis que ses pantoufles se promènent seules à travers la chambre et que son piano se met à jouer tout seul. Puis il rappelle l'agrément d'une soirée passée dans la ville de la destinataire de la lettre et diverses impressions qu'il y ressentit et où l'imagination se mêle à la réalité ([84]).

Ce passage, où se manifeste l'accord de l'âme de l'artiste avec l'âme de l'univers, unit de la façon la plus nette la perception des odeurs, la musique, l'amour plus ou moins vague et l'influence de la femme. Ailleurs, Kreisler-Hoffmann affirme que le vin facilite au poète et au musicien le passage de cet état préparatoire où il rumine des idées plus ou moins vagues au stade de la création artistique réelle. Il compare l'imagination créatrice à une roue de moulin dont la boisson accélère la rotation, et établit

83. *Ibid.*, 379.

84. « Es ist wahr, eine tiefe geheimnisvolle Magie der Natur liegt in den Blumendüften. Als ich jenen Abend in dem schönen mächtigen Laubgange sass, als im Hauch des Abendwindes die Düfte des blühenden Jasmins, der Fackeldisteln, Lilien, Rosen mich umströmten, da fühlte ich ein unnennbares Wohlsein, das aufging in meinem Innern, wie heilige herrliche Musik. Aufs Neue glaubte ich die tiefere Bedeutung des dichterischen Wahnsinns zu verstehen, der Duft und Musik in *einen* Brennpunkt der Empfindung stellt und selbst jener seltsame Traum, in dem ich, eine Opernprobe dirigierend, einer Sängerin zurief, sie möge in den Vortrag einer Arie mehr Nelkenduft bringen, kam mir nicht mehr skurril vor, wie sonst. Die Satanisken hatten mich verlassen, die Pantoffeln standen still, und die Töne, welche zu mir herüberschwammen, hallten nicht mehr aus dem Fortepiano, nein, der Weltgeist selbst rührte die unsichtbaren Saiten, die durch das Universum sich spannen, in jeder Brust mächtig hineintönend und die innere Stimme weckend, damit sie hinaushalle in die Akkorde der Natur ! — Als nun in dem fernen Gebüsch eine Nachtigall zu schlagen begann, war es mir, als stiegen alles Entzücken süsser Wehmut, die Sehnsucht, das Verlangen sichtbarlich auf aus den Blumenkelchen — und in demselben Moment erschienen Sie, gnädige Frau ! mit ihrem Neffen, am Ende des Laubganges. Ich sprang Ihnen entgegen und fühlte die Macht des unnennbaren Zaubers, der sonst mir mein schönstes Dschinnistan erschloss, und der nur auf ein störriges, verstörtes Gemüt seine Wirkung verfehlt. Ja, gnädige Frau, es ist die unwiderstehliche Zauberkraft der geistreichsten, liebenswürdigsten Frau, die Sie längst an mir übten, aber — ich sag' es unverhohlen — mächtiger, als jemals, an jenem Abende, den ich zu den schönsten meines Lebens zähle... » (H. v. Müller, *E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr*, II/2, 352-353).

une singulière correspondance entre certaines boissons et divers genres de musique ([85]).

Hoffmann a donc été partisan de la correspondance des sensations. Les passages cités montrent que cette correspondance n'était pas, pour lui, quelque chose de vague et ne se limitait pas aux sensations musicales et visuelles. Il a fait intervenir également les sensations olfactives, et même les sensations gustatives, avec une grande recherche de précision.

Les indications que nous avons recueillies jusqu'ici ne s'appliquent qu'à la musique instrumentale. La musique chantée, où le musicien cherche à illustrer musicalement les idées ou les images précises suggérées par le texte littéraire, a nécessairement un autre caractère. Elle pose le problème de l'accord entre le poète et le musicien. Ce problème a été envisagé par Hoffmann dans une discussion dialoguée intitulée *le Poète et le Compositeur* ([86]). Il a, en outre, résumé brièvement les résultats de cette discussion dans l'article qu'il a consacré à l'*Almanach de l'Opéra* de Kotzebue ([87]).

On aurait pu s'attendre à voir Hoffmann, qui réunissait dans sa personne les talents du poète et du musicien, essayer de résoudre pratiquement la question en étant lui-même son propre librettiste. Dans la préface qu'il avait écrite pour les *Fantaisies à la manière de Callot*, Jean-Paul semblait l'y engager ([88]).

La préface de Jean-Paul est datée du 24 novembre 1813. Est-ce pour répondre à cette invitation à peine déguisée à composer à la fois paroles et musique d'un opéra que, moins de quinze jours après, Hoffmann publiait dans la *Gazette* de Rochlitz son dialogue sur les rapports du poète et du musicien? Dès les premières pages, il y indique le problème : le musicien assurerait-il

85. « Sollte es wirklich geraten sein, dem inneren Fantasie-Rade Geistiges aufzugiessen (welches ich doch meine, da es dem Künstler nächst dem rascheren Schwunge der Ideen eine gewisse Behaglichkeit, ja Fröhlichkeit gibt, die die Arbeit erleichtert), so könnte man ordentlich rücksichts der Getränke gewisse Prinzipe aufstellen. So würde ich z. B. bei der Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ernsten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Kanzonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des Don Juan ist, aber ein mässiges Glas von eben dem von Salamander und Erdgeist erzeugten Getränk anraten! — Doch überlasse ich jedem seine individuelle Meinung und finde nur nötig für mich selbst im stillen zu bemerken, dass der Geist, der von Licht und unterirdischem Feuer geboren so keck den Menschen beherrscht, gar gefährlich ist, und man seiner Freundlichkeit nicht trauen darf, da er schnell die Miene ändert und statt des wohltuenden behaglichen Freundes zum furchtbaren Tyranen wird » (*Höchst zerstreute Gedanken* (*Fantasiestücke*). HWM, I, 74). La boisson produite par les Salamandres et l'Esprit de la terre est le punch.

86. *Der Dichter und der Komponist.* AMZL, 8 déc. 1813, col. 793-806. Publié dans *Serapionsbrüder*, HWG, VI, 76-98.

87. AMZL, 26 oct. 1814, col. 720-724; 2 nov., col. 736-741. HWG, XV, 162-171.

88. « Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, dass wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt. » (*Fantasiestücke*, HWM, I, 8).

l'unité de son œuvre en écrivant lui-même son poème ([89])? Son porte-parole explique ensuite que le musicien est trop occupé de musique pour avoir chance de réussir une telle entreprise, qui le ferait « descendre des hauteurs de son art » et le mettrait dans la situation de « l'aigle captif » ([90]).

Hoffmann craint donc que semblable tentative ne soit fatale au musicien, que la parole ne soit le boulet qui empêchera l'inspiration musicale de s'élancer vers ce monde de l'absolu qui est son propre domaine. Il précise un peu plus loin que la musique doit garder fièrement son rôle d'interprète de la vie supérieure de la Nature et du monde des esprits. Elle ne saurait sans déchoir essayer de se rapprocher de la poésie. C'est donc la poésie qui devra faire l'effort nécessaire pour se rendre digne de la musique. Elle devra devenir musicale, au sens où l'entend Hoffmann, c'est-à-dire « romantique » ([91]). Ce romantisme de la poésie n'aura rien à voir avec celui des opéras qu'à cette époque on décorait du nom de romantiques, parce que les apparitions, les fantômes et en général le merveilleux y jouaient un rôle dramatique factice et conventionnel, avec le seul but de distraire le peuple. Et le vrai poème d'opéra romantique ne saurait être l'œuvre d'un écrivain médiocre. Ecrit par « un poète génial et inspiré », il aura les mêmes qualités que la musique, il sera une musique inspirée par des paroles, il fera entrer le spectateur de plain-pied dans le monde merveilleux où se manifeste la vie réelle de l'univers. Et tout naturellement, la musique jaillira d'un tel poème ([92]). Elle n'en sera pas l'illustration, elle ne jouera pas le rôle des couleurs appliquées sur un dessin. Elle sera une autre face de l'œuvre totale, l'expression plus pure, plus générale, plus profonde et plus directe d'une même réalité supérieure. Dans un opéra de ce genre, l'activité du poète et celle du musicien sont comparables entre elles. Le musicien ne se distinguera du poète que par la « conscience claire » des éléments musicaux de l'œuvre, par « la faculté de dominer le royaume intérieur des sons » ([93]).

Parmi les poètes contemporains, Hoffmann ne voit que Tieck qui remplisse les conditions exigées par la nature de l'opéra romantique tel qu'il vient de le définir. Bien entendu, un tel opéra ne pourra réussir que devant un public qui consentira à laisser

89. HWG, VI, 79.

90. « In dem Augenblick der musikalischen Begeisterung würden ihm alle Worte, alle Phrasen ungenügend — matt — erbärmlich vorkommen, und er müsste von seiner Höhe herabsteigen, um in der untern Region der Worte für das Bedürfnis seiner Existenz betteln zu können. Würde aber hier ihm nicht bald, wie dem eingefangenen Adler der Fittich gelähmt werden, und er vergebens den Flug zur Sonne versuchen? » (*Ibid.*, 80).

91. *Ibid.*, 82-83.

92. *Ibid.*, 83-84.

93. *Ibid.*, 89.

de côté tout esprit critique et même toute éducation littéraire. Ce public réceptif, peu cérébral mais surtout sentimental, retrouvera la fraîcheur et la naïveté de l'enfance, comme Tieck le demande, dans le prologue, aux spectateurs de son *Chat botté* ([94]).

L'important, dans le livret d'opéra romantique dont rêve Hoffmann, ce ne seront donc pas les paroles, le détail de l'expression poétique, mais les situations. Le bon poème d'opéra doit pouvoir être compris « même sans paroles » ([95]), car ce dont le compositeur a besoin pour être inspiré, ce ne sont pas des paroles, mais « de l'action et une situation » ([96]). Il peut même arriver « qu'une admirable musique d'opéra soit écrite sur des vers abominables », comme dans *la Flûte enchantée*. Dans ce cas, il est clair que l'inspiration du musicien n'a pas été provoquée par les paroles, mais par « le sujet, vraiment convenable au genre et vraiment romantique » ([97]).

L'exemple de l'œuvre de Mozart éclaire nettement la conception exacte qu'a eue Hoffmann des rapports du poète et du musicien dans l'opéra. Le poète doit moins être un maître de l'expression qu'un homme de théâtre. Par « homme de théâtre » il faut entendre non seulement un habile faiseur, rompu à la pratique du métier et connaissant les effets scéniques dans le détail, mais un dramaturge romantique, capable d'évoquer sur la scène ce monde supérieur dont la musique est l'expression naturelle, et qui par conséquent fournira à son collaborateur des sujets d'inspiration « romantiques ». Tel est évidemment le cas de *la Flûte enchantée*, où un livret peu cohérent et dont la faiblesse poétique est incontestable évoque cependant, par son sujet même, habilement choisi, le monde supérieur des esprits et une société humaine parvenue à un haut degré de sagesse, et a inspiré à Mozart l'un des plus purs chefs-d'œuvre de la musique théâtrale. On croit aussi comprendre par là pourquoi Hoffmann n'a pas essayé d'être son propre librettiste, bien qu'il se sentît certainement capable d'évoquer cet univers romantique auquel il a consacré son œuvre littéraire. Il a dû se défier de ses qualités d'écrivain de théâtre et voir une antinomie entre ses dons incontestables de conteur et ceux qu'exige la construction d'un scénario dramatique. C'est ainsi que pour celui de ses opéras dont il semble bien que le sujet lui ait tenu le plus à cœur, *Ondine*, il a demandé à Fouqué de composer lui-même le livret. On trouve d'ailleurs dans ses lettres à Fouqué et à Hitzig la preuve qu'il a

94. *Ibid.*, 91.
95. *Ibid.*, 92
96. *Ibid.*, 93.
97. *Ibid.*, 94.

jugé le livret que lui proposait Fouqué tout à fait réussi et répondant exactement à la définition qu'il donnait du bon poème d'opéra romantique ([98]).

Les idées de Hoffmann sur l'art en général, et plus spécialement sur la musique, sont reconnaissables au premier examen comme spécifiquement romantiques. Le rôle du sentiment dans l'activité artistique peut être rapproché de la *Kunstandacht* de Wackenroder. De Schelling il avait lu tout au moins *l'Ame de l'Univers* ([99]). Mais c'est surtout de Novalis que ses théories sont voisines. Si l'un de ses contes fait une allusion précise aux *Fragments* de Novalis, que Fr. Schlegel et Tieck avaient publiés en 1802 ([100]), divers rapprochements montrent en outre, entre certains passages de Hoffmann et certains *Fragments* de Novalis, un accord dans les idées, et parfois même une complète identité d'expression. Pour Novalis comme pour Hoffmann, c'est par le sentiment seul que nous pouvons pénétrer la nature. *Henri d'Ofterdingen* devait le montrer, et montrer aussi que ce sont les âmes simples et naïves qui sont les plus aptes à partager sa vie profonde. Les *Fragments* expriment aussi cette idée et rangent le poète parmi les âmes naïves ([101]).

Ce n'est toutefois pas du musicien, mais du peintre que Novalis dit : « Son tableau n'est que son chiffre, son expression, son instrument de reproduction » ([102]). Quant au musicien, il est à la fois actif, par l'impression que son œuvre produit sur ses auditeurs, et réceptif, car il vibre à l'unisson des harmonies de la nature ([103]).

Hoffmann, dans le *Brevet de Johannes Kreisler* ([104]), a exprimé des idées semblables.

Les rapports musicaux sont pour Novalis les rapports fondamentaux de la Nature ([105]). La musique est la limite vers laquelle tend la poésie, lorsqu'elle cherche à se délivrer de la servitude du langage. Dans un *fragment* célèbre, Novalis envisage la possibilité de poèmes dont la loi serait l'euphonie, et où la signification et la cohérence seraient considérées comme négligeables. Le sens de cette « poésie véritable » est allégorique, elle

98. A Fouqué, 15 août 1812, dans H. v. Müller, *E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr*, II/1, 88. A Hitzig, 30 nov. 1812, *ibid.*, 95.

99. HWM, VI, 330, note.

100. *Serapionsbrüder*, II, 3. HWM, VI, 14.

101. Novalis, *Werke*, éd. C. Meissner, III (1898), 38.

102. *Ibid.*, III, 3.

103. « Die Natur ist eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind » (*ibid.*, 6).

104. Cf. plus haut, p. 29-30.

105. Novalis, *Werke*, III, 160.

ne peut produire qu'un « effet indirect, comme la musique » ([106]). Par « effet » il faut évidemment entendre l'impression produite sur la conscience claire ou l'intelligence, à laquelle ne peut s'adresser directement le langage musical pur, dépourvu de concepts.

La musique exprime donc la poésie à l'état pur, et est en cela comparable aux mathématiques ou à l'algèbre, qui, elles aussi, expriment les rapports des choses et la vie de la Nature sous leur forme la plus transcendante ([107]).

Novalis ne voit pas, lui non plus, de cloisons étanches entre les divers arts ou entre leurs manifestations. Il voudrait les associer et déclare qu'on ne devrait jamais « voir les œuvres d'art plastique sans musique », ni « entendre les œuvres d'art musicales que dans des salles ornées d'une belle décoration » ([108]). Il voit même les arts unis en un art total et synthétique ([109]). Pour justifier sa conception, il cherche entre les divers arts des éléments communs. Il est disposé à considérer la poésie comme « l'art intermédiaire entre les arts plastiques et les arts sonores » et se demande si le rythme ne correspondrait pas à la « figure » (c'est-à-dire au contour, au dessin) et le son à la couleur ([110]).

Cette dernière opinion est à rapprocher de l'extrait des *Kreisleriana* où Hoffmann compare les règles du contrepoint à celles du dessin, et l'art de l'instrumentation à celui du coloris ([111]).

Il serait facile de relever des correspondances entre les idées de Hoffmann et celles d'écrivains romantiques avec qui il fut en relations ou qu'il admira. Chamisso, par exemple, qui fut un de ses amis berlinois, a conçu le rôle du poète à peu près comme Hoffmann concevait celui du musicien : une intuition ingénue lui rend accessible la vie profonde de la nature. Nous avons vu

106. « Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume, denken; Gedichte, die bloss wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Grossen und eine indirekte Wirkung, wie Musik, haben. Darum ist die Natur so rein poetisch wie die Stube eines Zauberers, eines Physikers, eine Kinderstube, eine Polter-Vorrats-Kammer » (*ibid.*, III, 37).

107. « Echte Mathematik ist das eigentliche Element des Magiers. In der Musik erscheint sie förmlich als Offenbarung,als schaffender Idealismus. Hier legitimiert sie sich als himmlische Gesandtin "κατ' ἄνθρωπον". Aller Genuss ist musikalisch, mithin mathematisch » (*ibid.*, III, 133).

« Die Musik hat viel Ähnlichkeit mit der Algebra » (*ibid.*, III, 259).

108. « Man sollte plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehen, musikalische Kunstwerke hingegen nur in schön dekorierten Sälen hören » (*ibid.*, III, 4).

109. « Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra und Drama. Es sind unzertrennliche Elemente, die in jedem freien Kunstwesen zusammen und nur nach Beschaffenheit in verschiedenen Verhältnissen geeinigt sind » (*ibid.*, III, 32).

110. « Die Poesie im strengeren Sinne scheint fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein. Sollte der Takt der Figur und der Ton der Farbe entsprechen? » (*ibid.*, III, 57).

111. Cf. plus haut, p. 42.

quelle admiration Hoffmann eut pour Tieck et pour Fouqué. Fouqué tira pour lui un livret de son conte d'*Undine;* par contre, Hoffmann a emprunté à Fouqué le personnage du baron Wallborn, correspondant de Kreisler, avec qui, même, Kreisler cherche à s'identifier ([112]). De même Schubert, l'auteur des *Côtés nocturnes des sciences naturelles,* a eu sur Hoffmann une influence certaine : on peut relever, dans les récits de Hoffmann, plusieurs emprunts aux écrits de Schubert, qui lui fournit, en outre, le sujet des *Mines de Falun.*

Si l'on veut rechercher en revanche ce que d'autres romantiques ont pu devoir à Hoffmann, on trouvera l'application de plusieurs de ses idées dans les œuvres musicales ou théoriques de Richard Wagner. Wagner a cherché à réaliser cette synthèse des arts souhaitée par Hoffmann après Novalis. Réalisant le vœu de Jean-Paul, il a écrit lui-même les poèmes de ses drames musicaux. Ses *Maîtres-Chanteurs* illustrent trop bien la théorie de l'*opera buffa* esquissée par Hoffmann dans *le Poète et le Compositeur* pour que cette rencontre soit le fait d'un pur hasard ([113]). Au temps de sa jeunesse, Wagner a dû à Hoffmann une tendance à la rêverie fantasmagorique qui lui faisait voir dans les sons et les accords des êtres doués d'une vie bizarre ([114]). Enfin, le rôle de la musique dans le drame wagnérien est en grande partie conforme à celui que lui assignait Hoffmann : révélatrice de la psychologie profonde des personnages, la musique exprime en outre ce que Wagner appelait « le purement humain », c'est-à-dire la valeur éternelle des sentiments et de leurs conflits, et pour ainsi dire leur état théorique et transcendant. Elle manifeste en outre la vie réelle de la Nature, l'âme des eaux, des forêts, de la tempête et de l'orage, cette vie universelle à laquelle participent les être simples et purs, par la vertu de leur sentiment et non de leur raison.

Ces indications, si elles n'épuisent pas la définition du romantisme de Hoffmann, suffisent néanmoins à montrer qu'il a incontestablement sa place dans le mouvement romantique allemand. Il l'a si bien qu'on peut retrouver la première esquisse de quelques-unes de ses idées dans ce pré-romantisme que fut le *Sturm und Drang.* La caractéristique des accords et des tonalités qu'il met dans la bouche de Kreisler ([115]) correspond en grande partie à la caractéristique des diverses tonalités établie par Schubart ([116]).

112. *Fantasiestücke.* HWM, I, 388.

113. HWG, VI, 89 et suiv.

114. R. WAGNER, *Mein Leben,* I, 40, 41, 47. Wagner insiste à plusieurs reprises sur l'influence qu'exerça sur sa formation la lecture de Hoffmann.

115. Cf. plus haut, p. 33.

116. Chr.-Fr.-Daniel SCHUBARTS *Gesammelte Schriften,* herausgegeben von Ludwig Schubart, Stuttgart, 1839, V, 381 et suiv.

Malgré des différences dans l'expression, on peut rapprocher de l'interprétation proposée par Hoffmann celle de Schubart dans les cas suivants :

> « *Ut majeur* est absolument pur. Son caractère est innocence, simplicité, naïveté, langage enfantin.
> « *La mineur*, caractère féminin, sagesse et souplesse.
> « *Fa majeur*, agrément et calme.
>
> . . . . . .
>
> « *Si bémol majeur*, amour serein, bonne conscience, espérance, désir d'un monde meilleur.
>
> . . . . . .
>
> « *Mi bémol majeur*, ton de l'amour, du recueillement, de la conversation familière avec Dieu; il exprime, par ses trois bémols, la sainte Trinité.
>
> . . . . . .
>
> « *Mi majeur*. Allégresse bruyante, rire joyeux et jouissance encore incomplète sont dans le ton de *mi* majeur. »

Certaines conceptions de Hoffmann ne sont pas non plus sans rapport avec celles d'un autre écrivain-musicien du *Sturm und Drang* : Heinse. Comme Heinse, Hoffmann soutient que la musique instrumentale n'est pas une forme d'art dégénérée, mais a une valeur expressive par elle-même. On trouve aussi chez Heinse, comme chez Schubart, l'idée reprise plus tard par Hoffmann-Kreisler du caractère expressif des accords et des tonalités. Enfin, avant Jean-Paul et Hoffmann, Heinse a estimé que l'auteur d'opéras idéal devrait à la fois être musicien et poète comme au temps des Grecs.

C'est donc un vrai romantique que Hoffmann. Ce qui lui assigne une place à part parmi tous les écrivains de son époque qui se sont intéressés à la musique et à ses problèmes, c'est qu'il fut un romantique musicien. Cela non seulement parce qu'il vécut à l'époque romantique et composa des œuvres musicales, mais surtout parce que pour lui la musique fut un art essentiellement romantique, le plus romantique de tous, et qu'il eut sa conception personnelle de l'art musical, entièrement conforme aux idées romantiques, puisqu'elle correspond à des idées de Novalis, a une partie de ses origines dans les théories de Schubart, et prépare le système artistique de Wagner.

C'est, bien entendu, le romantisme de Hoffmann qui conditionne son attitude vis-à-vis des musiciens et de leurs œuvres. Il les examine à travers ses théories, il recherche avant tout leur valeur expressive, ou, comme il le dit, ce qu'ils ont de *romantique*.

La première question qui se pose est ici de définir ce que Hoffmann entend par le terme de « musique romantique », qu'on a la surprise de le voir appliquer aux œuvres de Bach, de Mozart,

ou encore des anciens compositeurs italiens. Cette simple constatation implique qu'il ne comprend pas sous ce terme uniquement les nouveautés d'accent et de technique qui firent l'originalité de Weber, par exemple, et que purent, plus tard, utiliser et développer Schumann ou Wagner. Il ne s'agit pas du romantisme considéré comme caractéristique d'une époque de l'art musical, mais d'un certain élément, d'une tendance qui a pu être commune à divers musiciens d'époques différentes. Ce qu'il appelle « musique romantique », c'est celle qui ouvre à ses auditeurs ce monde mystérieux et magnifique, cette vie idéale et sublime où l'homme pénètre, par intuition sentimentale, les secrets de la Nature. Les vieux maîtres italiens, Bach, Haydn et Mozart lui paraissent avoir fourni, dans le passé, des modèles d'œuvres musicales romantiques.

La musique, prétend Hoffmann, n'exprime que l'infini. La seule musique véritable sera donc pour lui la musique instrumentale, « le plus romantique de tous les arts » ([117]). Dans le chant, la musique ne déchoit d'ailleurs pas. Mais son rôle est autre. Chaque passion exprimée par la poésie est revêtue par elle « de l'auréole pourpre du romantisme », et le résultat est toujours qu'elle nous ouvre l'accès du « royaume de l'infini » ([118]).

Les musiciens véritablement grands sont donc, pour Hoffmann, ceux dont les œuvres ont ce caractère de révélation du monde idéal romantique. Nous avons déjà vu que les œuvres de Bach lui procurent un frisson d'horreur sacrée. Dans un autre passage des *Kreisleriana*, où il cherche à distinguer ce qu'il appelle le romantisme de Bach de celui des vieux maîtres italiens, il compare Bach à la cathédrale de Strasbourg et les Italiens à Saint-Pierre de Rome ([119]).

117. « Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? — Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. — Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben » (WHM, I, 55).

118. « In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixir der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Hass — Zorn — Verzweiflung, etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen » (*ibid.*, 55-56).

119. « Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen romantischen Bau des Münsters mit all' den fantastichen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; sowie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den grössten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen » (*ibid.*, 66).

Il n'est pas surprenant de trouver chez Hoffmann l'admiration de l'art gothique, legs du *Sturm und Drang* au romantisme. Y voir un art spécifiquement allemand est également conforme aux idées de l'époque; cette conception remonte aussi au *Sturm und Drang*, à Herder et à Gœthe. La comparaison des motets de Bach avec l'architecture gothique montre que ce que Hoffmann admire dans le style de Bach, c'est le contrepoint, le style fugué où un même motif se reproduit en imitations ou en canon, se transporte à différentes hauteurs dans l'échelle sonore, augmente ou réduit son volume, garde ou modifie les proportions de ses divers éléments, s'entrelace avec les parties voisines, et donne ainsi naissance à une construction grandiose, dont l'unité provient du fait qu'un seul et unique motif est à sa base. Construction dont les diverses parties s'épanouissent en épisodes toujours rattachés à l'idée principale, qui s'élargit et monte en une progression ininterrompue, pour ne trouver finalement de repos que dans sa cadence conclusive.

Dans un article consacré à la musique religieuse, Hoffmann reprend sa comparaison, non plus au sujet de Bach, mais à propos de la musique allemande moderne. La musique qu'il compare à la cathédrale de Strasbourg est celle qui fait appel à l'imagination, au rêve, et suggère le pressentiment de l'infini, pressentiment accompagné d'un sentiment d'inquiétude devant la révélation d'un monde supra-terrestre ([120]). C'est dans ce pouvoir de suggestion que réside le caractère des œuvres musicales que Hoffmann qualifie de romantiques. L'inquiétude, le rêve, le pressentiment, l'infini : Hoffmann entend la musique, comme il voit les édifices, à travers ses idées romantiques. Ce qui est romantique dans ces opinions vient de Hoffmann, et non des œuvres dont il parle. Il conçoit ces œuvres — et particulièrement celles de Bach — comme une sorte de jeu avec des formes pures, libérées de toute contingence et par suite évocatrices de l'impalpable, de l'ineffable, de l'infini. C'est une conception analogue à celle de Novalis, qui rapprochait la musique des mathématiques et de l'algèbre, que nous retrouvons ici.

La musique religieuse, à l'inspiration de laquelle les paroles liturgiques servent d'excitant, va avoir pour mission de suggérer

120. « Das gewagte Gleichnis, dass die ältere Kirchenmusik der Italiener sich zu der neueren deutschen verhalte wie die Peterskirche zum Strassburger Münster, möchte ziemlich treffend sein. Die grandiosen Verhältnisse jenes Baues erheben das Gemüt, indem sie kommensurabel bleiben: aber mit einer seltsamen inneren Beunruhigung staunt der Beschauer den Münster an, der sich in den kühnsten Windungen, in den sonderbarsten Verschlingungen bunter fantastischer Figuren und Zieraten hoch in die Lüfte erhebt. Allein selbst diese Unruhe regt ein das Unbekannte, das Wunderbare ahnende Gefühl auf, und der Geist überlässt sich willig dem Traume, in dem er das Überirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt » (*Serapionsbrüder*, II, 4, *Alte und neue Kirchenmusik*. HWM, VI, 184). Ce chapitre réunit deux articles parus dans AMZL en juin 1813 (*Beethovens missa*) et en août-septembre 1814 (*Alte und neue Kirchenmusik*).

elle aussi l'infini, avec des accents divers, des nuances différentes suivant le caractère particulier des paroles qu'elle a à commenter. La prière émeut en effet notre âme et provoque en elle un sentiment de bien-être ou de souffrance. Le recueillement est donc alternativement contrition intime ou élévation de l'âme vers l'infini. Par leur diversité d'expression, les paroles de la messe constituent une sorte de cycle, dont chaque épisode est une occasion de nous recueillir et éveille en nous, quel que soit notre état d'âme individuel et momentané, l'écho exact qu'il faut. C'est la diversité des états d'âme individuels des compositeurs qui explique la diversité d'accent de leurs œuvres religieuses, composées pourtant sur des paroles identiques. Et Hoffmann exprime sa grande admiration pour les œuvres de musique religieuse de Michel et de Joseph Haydn, de Hasse, de Naumann et des vieux maîtres italiens Leo, Durante, Benevolli, Perti et autres, dont l'art simple et émouvant paraît perdu à son époque ([121]).

Cette musique simple est d'ailleurs celle qui peut le mieux être exécutée dans une église, pour des raisons pratiques : l'acoustique des églises, où les hautes voûtes engendrent des échos, n'est pas favorable aux œuvres comportant une trop rapide succession de sons. Par là s'explique en partie l'effet impressionnant du choral. Cependant les modernes ont réalisé des progrès, surtout dans l'emploi des instruments. Et on retrouve dans les compositions de Mozart et de Haydn l'impression du « purement-romantique » ([122]), cette impression d'élan vers l'infini que produisent la cathédrale de Strasbourg et les œuvres de Bach. Au milieu de la décadence de l'art musical, où les styles se sont corrompus et fâcheusement mélangés, seul le génie de Mozart et de Haydn les a préservés du mauvais goût ([123]).

Fidèle à ses idées, Hoffmann loue donc Haydn et Mozart d'avoir, dans les plus belles de leurs œuvres religieuses, réussi, malgré le goût de leur époque abâtardie, à exprimer le mystère sublime du sentiment religieux, le frisson devant l'infini. Le véritable musicien religieux sera d'ailleurs une âme d'enfant, naïve et simple. C'est la nature même de la musique, le fait qu'elle exprime l'infini, qui l'a rendue propre au culte. Elle est elle-même culte religieux, et c'est dans l'église qu'elle a son origine ([124]).

Parmi les âmes naïves dont les œuvres musicales ont exprimé le mieux le sentiment religieux, Hoffmann célèbre particulièrement Palestrina, restaurateur de la pureté du style d'église, et

121. *Ibid.*, 183.
122. *Ibid.*, 184.
123. *Ibid.*, 185.
124. *Ibid.*, 185.

les compositeurs italiens qui l'ont suivi. Hændel, Hasse et Bach ont le même mérite : leurs œuvres n'ont pour but que de louer et célébrer la religion, elles sont empreintes de sincérité et ne visent nullement à l' « effet » (le dernier trait est une flèche à l'adresse de Spontini). Un style nouveau est né vers le milieu du XVIIIe siècle, ses représentants les plus considérables sont Haydn, Mozart et Beethoven. On ne retrouvera pas la simplicité de Palestrina, mais on ne sait encore si cette richesse d'acquisition récente peut être portée à l'église sans ostentation ([125]).

Cette intuition de l'infini par le sentiment naïf est également la qualité maîtresse que Hoffmann trouve exprimée par la musique de *Don Juan*, de Mozart. Conformément à la conception qu'il a de cette musique, il invente une psychologie romantique du personnage principal, dans laquelle on retrouve encore l'idée qui domine son système de philosophie musicale : aspiration du cœur à un idéal dont nous pouvons avoir le pressentiment, puis l'intuition, désir de s'évader de la vie terrestre, puissance du sentiment ([126]). La musique de *Don Juan* exprime la même aspiration vers l'infini que les œuvres des maîtres de la musique religieuse.

Telles sont les principales opinions précises qu'on peut relever, dans l'œuvre littéraire de Hoffmann, au sujet de quelques grands musiciens et de leurs œuvres. Elargissant la notion de romantisme de façon à ne plus entendre sous ce terme qu'une aspiration à l'infini, il baptise romantiques tous les maîtres dont l'œuvre lui paraît présenter un sens dépassant le plan humain et terrestre. On pourrait soutenir aussi, du même point de vue, que toute musique est romantique, puisque le langage musical est, de par sa nature même, imprécis et vague et ne saurait évoquer d'objet déterminé que par l'artifice d'association d'idées ou de sensations. Hoffmann exprime d'ailleurs une idée analogue lorsqu'il affirme que la musique est le plus romantique des arts. Cette formule ne saurait surprendre sous sa plume. Elle est en parfait accord avec l'idée générale qu'il s'est faite de la musique et du romantisme, elle correspond exactement à ses théories philosophiques sur la musique, son origine et son sens.

125. *Ibid.*, 190-91.

126. « Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzückend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand. — ... Immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, musste don Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuss des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer » (HWM, I, 98-99).

Bettina Brentano et la musique.

Parmi les innombrables sujets qui ont excité la curiosité de Bettina Brentano, la musique figure en bonne place. En outre de la correspondance fameuse qu'elle a présentée comme échangée par elle avec Beethoven et Gœthe, les allusions à la musique, plus ou moins développées, sont très fréquentes dans son œuvre. Elle a même tenté de faire œuvre créatrice et s'est essayée à la composition. Il y a donc lieu de se demander d'abord quelle fut son éducation musicale, puis de chercher à dégager de ses écrits sa conception de la musique.

Jusqu'à l'âge de treize ans, Bettina fut élevée au couvent de Fritzlar, près de Cassel. Elle y apprit, entre autres choses, la musique et la guitare, la peinture et même le modelage ([127]). Ses romans épistolaires nous ont conservé le nom de ses professeurs successifs de musique : à Marburg, un certain Koch lui enseignait le chant et l'harmonie ([128]); un nommé Preissing lui faisait prendre plaisir à l'étude de l'harmonie; mais il tomba du haut d'une fenêtre, et cet accident mit fin à ses leçons ([129]); un professeur de chant, Distelbart, ne paraît pas lui avoir laissé de bons souvenirs ([130]). Parmi ceux qui ont dirigé ses débuts, celui dont elle semble avoir gardé le meilleur et le plus sympathique souvenir, celui dont le nom revient le plus souvent sous sa plume est un certain Hoffmann ([131]). Elle dit avoir étudié avec lui l'harmonie et la composition. Une lettre authentique de Bettina à Gœthe décrit le personnage pittoresque du chef d'orchestre Winter, avec qui elle travailla à Munich en 1809 ([132]). Elle le nomme à diverses reprises dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant* ([133]), et dit avoir travaillé avec lui le chant et le piano. A Munich encore, elle prétend avoir reçu l'enseignement de Bopp, professeur de piano du Kronprinz ([134]). A Landshut, elle aurait formé un groupe de chanteurs qui exécutait de la musique ancienne sous la direction d'Eixdorfer ([135]).

Comme exécutante, elle indique, à diverses reprises, qu'elle

127. Bett., I (Introduction), p. x.
128. *Clemens Brentanos Frühlingskranz* (Bett., I, 80); *Die Günderode* (*ibid.*, II, 499)
129. *Frühlingskranz* (Bett., I, 129).
130. *Ibid.*, 269.
131. Bett., I (*Frühlingskranz*), 169, 208 et suiv., 239; II (*Die Günderode*), 147 et suiv., 157, 261 et suiv., 522.
132. Bett., IV, 209.
133. Bett., III, 312, 338, 343, 384.
134. *Ibid.*, 343.
135. *Ibid.*, 402 et suiv.

a pratiqué le chant, la guitare et le piano ([136]). Une lettre d'Arnim à Wilhelm Grimm, qui contient le récit du mariage d'Arnim et de Bettina, indique qu'à Berlin elle avait chanté à la cérémonie du jubilé du « Prediger » Schmid ([137]). Une lettre authentique de Bettina à Arnim, au mois d'août 1817, indique que, pour l'hiver suivant, elle a l'intention de faire partie d'un groupe d'amateurs de musique, où elle chantera et jouera du piano ([138]). Un passage de *Die Günderode* laisserait croire que, tout au moins dans sa jeunesse, elle jouait aussi du flageolet ([139]).

L'étude de la biographie de Bettina vient confirmer les principales indications de ses romans épistolaires concernant ses études musicales et authentifier certains épisodes de sa vie qu'elle y a utilisés et qui manifestent ses préoccupations musicales et ses talents divers d'exécutante. Une lettre qu'elle adressait à Arnim, en février 1808, donne quelques détails sur l'éducation musicale qu'elle reçut à Francfort ([140]). Les *Souvenirs* du peintre Ludwig Emil Grimm, qu'elle connut à Munich, attestent qu'elle y fut en relations avec Winter ([141]). Ceux de Bihler font mention de son activité musicale à Landshut ([142]). La correspondance authentique de Bettina et de Gœthe confirme l'envoi de pièces musicales de Marcello et Durante dont parle la *Correspondance de Gœthe avec une enfant* ([143]). Une lettre qu'elle écrivait en 1824 à Sophie Brentano indique que, la même année, de passage à Weimar, elle avait chanté diverses œuvres, dont quelques-unes étaient d'elle-même, devant Gœthe, en s'accompagnant au piano ([144]). Elle a été en relations avec Schumann et Brahms, qui lui ont dédié certaines de leurs œuvres, avec Spontini, Meyerbeer, Liszt, et avec le grand violoniste Joachim ([145]).

Dans les œuvres littéraires de Bettina, les questions de technique musicale ne jouent guère de rôle. Il faut cependant signaler le passage où elle explique à son frère l'accord de septième diminuée et ses renversements ([146]) et celui où elle défend, auprès de Gœthe, la septième mineure que Schlosser a essayé en vain d'expliquer au poète ([147]).

136. Bett., I (*Frühlingskranz*), 20, 197, 232, 361; II (*Die Günderode*), 109 et suiv.; III (*Gœthes Bw.*), 50 et suiv, 312 et suiv., 343, 402; IV (*ibid.*), 66.
137. Bett., I (Introd.), p. XXVII.
138. Bett., VII, 372.
139. Bett., II, 32.
140. F. BERGEMANN, *Bettinas Leben und Briefwechsel mit Gœthe*, 52.
141. *Ibid.*, 67.
142. Bett., I (Introd.), p. XVII.
143. Bett., III, 167 et suiv.; IV, 200 et suiv. BERGEMANN, ouv. cité, 53 et suiv.
144. BERGEMANN, ouv. cité, 156.
145. Bett., IV : Introd. de Max FRIEDLÄNDER à un choix d'œuvres musicales de Bettina, 253 et suiv.
146. Bett., I (*Frühlingskranz*), 152.
147. Bett., III (*Gœthes Bw.*), 232 et suiv.

Il est manifeste que Bettina a beaucoup aimé la musique. Elle écrivait d'ailleurs à Arnim, au début de 1808 : « La musique m'est chère, elle m'est plus précieuse que la vie ([148]). » Mais elle ne s'est pas contentée d'avoir du plaisir à l'entendre, ni même d'en exécuter. Elle s'est essayée à la composition.

Fut-elle réellement engagée par son frère Clemens à composer? Certaines phrases qu'elle lui attribue pourraient le faire supposer ([149]). Pour le satisfaire sans doute, elle lui annonce qu'elle a mis en musique une de ses poésies ([150]). Mais elle paraît surtout avoir tenu à se poser en improvisatrice, chez qui une poésie, une émotion ou un spectacle de la nature faisait jaillir spontanément soit une mélodie, soit un air de guitare ([151]). Une lettre authentique à Gœthe fournit d'ailleurs une indication analogue ([152]). Certaines parties de l'étude de l'harmonie semblent lui avoir été un peu pénibles ([153])); son professeur Hoffmann lui-même se serait résigné à utiliser dans ses propres œuvres les trouvailles mélodiques de Bettina, auxquelles elle ne pouvait encore donner le vêtement harmonique et le développement qui leur auraient convenu ([154]). Un autre de ses professeurs, Koch, l'a « crucifiée » par sa façon de lui enseigner l'harmonie. Il faisait, dit-elle, tellement de corrections à ses phrases musicales que rien n'y restait à sa place primitive et qu'après les avoir dépouillées de tous leurs agréments il leur accrochait encore « des manchettes de sa propre garde-robe » ([155]).

Elle dit avoir mis en musique des hymnes à Diane et des péans à Dionysos, traduits par Stolberg ([156]), une poésie de Hölderlin ([157]), une de Caroline Günderode ([158]), une de Philippe Nathusius ([159]), à laquelle elle avait même fait subir des modifications à cet effet. La lettre citée, de février 1808, à Arnim, indique que Bettina a déjà mis en musique plusieurs fragments de *Faust* et un lied de *Mignon* ([160]). Deux ans après, elle écrit de Landshut, toujours à Arnim, qu'elle a mis en musique le *Roi de Thulé* et qu'elle va entreprendre d'écrire une ouverture pour *Faust*, qu'elle veut faire exécuter « sous le nom de quelque compositeur célèbre » ([161]). De toutes ces compositions, rien ne nous est

148. Bergemann, ouv. cité, 47.
149. *Frühlingskranz* (Bett., I, 19, 177).
150. *Ibid.*, 53.
151. *Ibid*, 55; *Die Günderode* (Bett., II, 111); *Gœthes Bw.* (Bett., III, 51, 480).
152. Bett., IV, 248.
153. *Die Günderode* (Bett., II, 147 et suiv.).
154. *Ibid.*, 261.
155. *Die Günderode* (Bett., II, 499).
156. *Frühlingskranz* (Bett., I, 208).
157. *Die Günderode* (Bett., II, 193 et suiv.).
158. *Ibid.*, 289.
159. *Ilius Pamphilus* (Bett., V, 102 et suiv.).
160. Bergemann, ouv. cité, 52 Cf. Bett., VII, 349.
161. Bergemann, ouv. cité, 89 et suiv.

parvenu, à part peut-être un fragment de *Faust*, et on peut se demander si elles ont bien été écrites.

Quelques mélodies de Bettina ont cependant vu le jour, notamment dans un cahier dédié à Spontini, qu'elle fit éditer en 1843. Dans l'édition des *Œuvres complètes* de Bettina par Oehlke, Max Friedländer a publié les plus intéressantes ([162]).

Ce choix renferme dix pièces pour une ou deux voix, avec accompagnement de piano. Les quatre premières sont extraites du recueil dédié à Spontini; trois d'entre elles sont composées sur des paroles d'auteurs inconnus : *Mondenschein schläfert ein, Ein Stern der Lieb' am Himmelslauf,* et le duo *Vom Nachen getragen;* une est composée sur des paroles extraites de *Faust : O schaudre nicht, lass diesen Blick, lass diesen Händedruck dir sagen.* Puis viennent le chant de l'écolier, composé par Bettina pour être intercalé dans la nouvelle d'Arnim, *Isabelle d'Egypte,* et la romance de la *Comtesse Dolorès,* d'Arnim également. Les quatre autres pièces ont été conservées par le violoniste Joachim. Ce sont : la *Vision de saint Jean de la Croix* (poète inconnu), un poème de Hafiz, traduit par G. Fr. Daumer, le *Chant nocturne du Voyageur,* de Gœthe, et *Suleika,* sur des vers du *Divan* dont l'auteur est Marianne de Willemer.

Ces mélodies sont généralement mal écrites pour la voix. L'édition Friedländer a dû en transposer un certain nombre pour les rendre exécutables. Il a fallu modifier certaines parties, dont la gaucherie était vraiment excessive. Seul l'accompagnement de la première mélodie citée est celui de Bettina, reproduit à titre d'exemple; celui de toutes les autres mélodies a dû être entièrement refait. La mélodie est généralement comprise dans l'intervalle d'une octave. Les gaucheries y abondent, l'invention en est souvent plate ou même niaise. Peu de modulations. La prosodie n'est pas respectée. Cependant, dans le duo *Vom Nachen getragen* (n° 4), on remarque, à partir de la neuvième mesure, une timide tentative de *fugato;* il faut signaler aussi que la pièce écrite dans le ton de la bémol, module en fa mineur, en sol bémol majeur et en si bémol mineur. Le lied de Hafiz (n° 8), un peu monotone, ne manque pourtant pas de grâce. La mélodie inspirée à Bettina par le *Chant nocturne du Voyageur* (n° 9) a plus d'élan (elle s'étend sur une octave et demie) et d'expression. *Suleika* enfin (n° 10) s'étend également sur une octave et demie; la mélodie en est réussie et agréablement expressive; on peut y relever une réminiscence du cycle de Beethoven *A la Bien-aimée absente* ([163]).

L'impression générale qui se dégage des œuvres musicales de Bettina est que ce sont simplement des œuvres d'amateur. Gau-

162. Bett., IV, 251 et suiv.
163. *Ibid.*, 292, mesures 6 à 8.

cherie et platitude fréquentes de la mélodie, maladresse et indigence de l'harmonisation et de l'accompagnement indiquent chez l'auteur une maîtrise insuffisante de la technique musicale. Les œuvres les plus réussies elles-mêmes ne sont pas exemptes de reproche. Ajoutons enfin que l'éditeur déclare avoir éliminé certaines compositions de Bettina par piété envers sa mémoire ([164]).

Telle est la part qui, dans la vie et l'œuvre de Bettina, revient à la musique proprement dite. Elle ne permet pas de la ranger parmi les musiciens professionnels, encore moins parmi les véritables créateurs. Mais elle suffit à montrer que Bettina a cependant été autre chose qu'une auditrice exaltée, et qu'elle a cherché à se rendre compte vraiment de ce qu'est la musique. D'ailleurs, une préoccupation musicale se montre dans la plupart des œuvres littéraires de Bettina. C'est cette préoccupation, diversement exprimée, qui va nous permettre de rechercher comment elle a conçu la musique.

Dans ses œuvres, Bettina a souvent noté des impressions musicales. Dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant*, elle raconte qu'une nuit elle a été éveillée par un officier, son voisin de palier, qui jouait de la flûte à une heure indue ([165]). A Winkel, elle constate que l'orgue sonne faux et qu' « il a fallu venir de Francfort jusqu'à Winkel pour entendre exécuter en l'honneur de Dieu une aussi grande désharmonie » ([166]). Elle signale l'impression de mélancolie vague produite par la sonorité d'un flageolet solitaire par temps pluvieux ([167]). Sur les bords du Rhin, elle décrit le charivari constitué par diverses processions qui se rendent vers un lieu de pèlerinage, chantant chacune un cantique différent ([168]). Elle décrit aussi une procession dont les chants ont pour but d'attirer la bénédiction du Seigneur sur les vignobles, et constate qu'une fois la cérémonie terminée des chants qui n'ont plus rien de religieux remplacent les cantiques : « un *allegro* de liesse se substitue au chant des basses » ([169]). Elle analyse l'impression produite par un chant de batelier qui monte du Rhin pendant la nuit ([170]). Elle s'intéresse à l'art naïf d'un berger qui joue du chalumeau ([171]), signale l'impression causée par les fanfares de cors de chasse qui se répon-

164. *Ibid.*, 256.
165. Bett., III, 25.
166. *Ibid.*, 45.
167. *Ibid.*, 56.
168. *Ibid.*, 73.
169. *Ibid.*, 207.
170. *Ibid.*, 229.
171. *Ibid.*, 257 et suiv.

dent ([172]). A Munich, elle exprime l'enthousiasme guerrier dont elle est saisie au moment de la révolte des Tyroliens par cette phrase : « Je suis lasse d'entendre la flûte du voisin d'en haut dans la mansarde retentir jusque tard dans la nuit. Le tambour et la trompette, voilà ce qui fait battre le cœur » ([173]). Décrivant une cérémonie religieuse dans un couvent, elle détaille la composition de l'orchestre dont les sonorités se mêlent à celles des cloches, du chœur et de l'orgue : « deux nonnes jouent du violon, une de la basse, deux jouent du trombone, une exécute des roulements sur les timbales » ([174]). Si elle évoque le Francfort de son enfance, elle note les sérénades que les jeunes gens donnaient à leurs belles, aux sons des guitares et des flûtes, la musique qu'on entendait, aux jours de fête, retentir dans le palais du primat, l'orchestre qui jouait parfois, le soir, dans un jardin voisin de la demeure de ses parents, et, pendant les nuits d'été, les concerts qu'un orchestre d'instruments à vent exécutait dans un bateau sur le Mein ([175]). Elle rappelle l'impression produite, pendant la traversée de Hanau, au cours d'un de ses voyages, par une voix de femme d'une qualité merveilleuse, accompagnée par un orgue ([176]). Une conversation qu'elle dit avoir eue, à Francfort, avec le primat, au sujet des juifs, a eu lieu près d'une salle de concert, et Bettina note que des lambeaux d'une symphonie de Haydn viennent accompagner leur discussion ([177]).

Par les nombreuses comparaisons et allusions pour lesquelles Bettina a utilisé la musique, elle crée souvent une véritable atmosphère musicale. On retrouve chez elle l'image, chère aux romantiques, d'après laquelle la lumière des étoiles chante ([178]). Pour elle, les divers éléments d'un caractère doivent constituer un ensemble non seulement harmonieux, mais en quelque sorte harmonique, avec tonalités diverses et modulations ([179]). Elle compare une lettre et sa réponse au sujet et au contresujet, dont l'ensemble constitue la base sur laquelle on peut construire une symphonie ([180]). Une lettre de son frère, en désaccord avec elle, a, selon elle, fait dire à Caroline de Günderode : « Clemens joue dans une tonalité étrangère » ([181]). Il faut, dit-elle encore, « que la musique règne dans l'âme, il est impossible d'imaginer

172. *Ibid.*, 296.
173. *Ibid.*, 230.
174. Bett., IV, 50.
175. *Ibid.*, 98 et suiv.
176. Bett., V, 107.
177. Bett., VII, 28, 49.
178. Bett., I, 58.
179. *Ibid.*, 145.
180. *Ibid.*, 194.
181. *Ibid.*, 263.

qu'un état d'âme puisse se développer sans mélodie »; une lettre de Caroline est « mélodique »; rien ne peut subsister sans musique dans l'esprit, elle ne peut s'intéresser à un livre qui « n'est pas porté par la mélodie qui lui est naturelle » ([182]). Une dissertation philosophique, dont Caroline lui a recommandé la lecture, et qui lui a déplu, est « dépourvue de musique » ([183]). Pour exprimer son affection pour Caroline de Günderode, elle dit qu'auprès d'elle elle a eu « comme la sensation d'une musique » ([184]). A propos d'une lettre précédente, écrite sans entrain, dans une sorte d'accès d'« esprit philistin », elle dit : « c'est une mauvaise sonate, dont on sait bientôt le thème par cœur, et qui paraît un rabâchage, si on veut la répéter ». Elle compare un orage nocturne à une rafale musicale qui « met tout d'accord », puis se plaint de son frère qui ne la comprend pas : « il ne sait pas qu'il y a en moi une musique qui l'aime » ([185]). Les roues des moulins dansent une valse avec la rivière ([186]). Elle prétend que Gœthe, à qui elle avait demandé s'il aimait sa mère, lui aurait répondu . « Effleure une corde et elle résonnera, même si depuis longtemps elle n'a pas produit de son » ([187]). Elle compare son affection passionnée pour Gœthe à un feu de sacrifice qui consumerait en son honneur un cèdre du Liban, et ajoute : « ainsi maintenant la musique crépite et lance des flammes en moi, elle aussi doit prendre part au joyeux sacrifice; mais elle ne veut pas s'allumer vraiment, et fait beaucoup de fumée » ([188]). La guerre du Tyrol produit sur elle une impression musicale, elle la compare à une symphonie dont les divers sons sont individuellement sacrifiés à un but commun, celui de l'œuvre ([189]). Elle parle de la « molle tonalité mineure » d'une lettre de Gœthe, et compare la joie qu'elle éprouverait à le revoir à un final agrémenté de cymbales et de rapides roulements de timbales ([190]). La Vérité est « une muse qui, en passant, donne une base harmonique à ses mélodies, mais ne les fait pas retentir »; les pensées de Bettina, que ses lettres portent vers Gœthe, sont des mélodies; elle exprime « les accords fondamentaux » de son esprit, qui chercheraient en Gœthe leur résolution ([191]). Pour exprimer sa joie, elle se compare à « un dauphin, qui sur la vaste

182. Bett., II, 27-28.
183. *Ibid.*, 39.
184. *Ibid.*, 133
185. *Ibid.*, 141.
186. *Ibid.*, 423.
187. Bett., III, 68.
188. *Ibid.*, 238.
189. *Ibid.*, 385.
190. *Ibid.*, 476.
191. *Ibid.*, 546.

plaine liquide de la mer calme, entend au loin retenir des flûtes » ([192]). A l'occasion de la mort de Gœthe, elle répète encore que son affection pour lui est musique, que leurs sentiments sont une harmonie qui les unit à la Nature et à Dieu ([193]). Une lettre qu'elle écrit parcourt des tonalités diverses, mais « la tonalité mineure y domine » ([194]). Consciente de la valeur de sa propre personnalité, elle déclare : « l'avenir se mettra d'accord avec la fondamentale de mon esprit, c'est mon esprit qui dirigera ses modulations et les soutiendra » ([195]). Evoquant le souvenir de Caroline de Günderode, elle dit que son amie a été « l'écho de ses propres sonorités »; Caroline la comprenait « dans toutes ses modulations » ([196]). Dans une lettre à Ilius Pamphilius enfin, elle essaie de se caractériser elle-même grâce à une curieuse comparaison musicale : elle est un son, qui vibre par sympathie avec d'autres sons. La « modulation passagère des harmonies » a pu lui faire rencontrer Ilius, dont les vibrations ont coïncidé avec les siennes. D'autres modulations peuvent les éloigner l'un de l'autre, transformer « l'intervalle de seconde en une neuvième ou en une septième mineure ». Et les modulations étrangères mènent « si loin que tu ne peux jamais t'imaginer réentendre le premier son ». Ilius risquera alors de ne plus percevoir l'écho des sonorités de Bettina ([197]).

Dans ce mélange de notations musicales, il y a surtout des impressions sonores et des comparaisons. Les unes et les autres montrent chez Bettina la persistance d'une préoccupation musicale qui forme l'un des éléments les plus frappants et les plus caractéristiques de sa personnalité littéraire. Dans la description de beaucoup de paysages ou dans le récit de maints épisodes intervient un élément auditif sans lequel il est manifeste que l'auteur ne trouverait pas sa narration complète. D'autre part, Bettina cherche à rendre plus compréhensibles les impressions produites par une lettre, par un personnage, ou encore certains états d'âme, au moyen de comparaisons empruntées à la musique : tonalité majeure ou mineure, modulations, etc. Ces procédés, nouveaux à son époque, et qui en plus d'un endroit rappellent ceux de Hoffmann, donnent à son style et à ses procédés descriptifs ou narratifs une empreinte spécialement musicale qui lui est propre.

D'ailleurs, la préoccupation musicale va, chez Bettina, beaucoup plus profond. En bien des endroits de son œuvre, elle se livre à des considérations plus ou moins vastes sur la musique,

192. Bett., IV, 70.
193. *Ibid.*, 155 et suiv.
194. Bett., V, 89.
195. *Ibid.*, 313.
196. *Ibid.*, 358.
197. *Ibid.*, 387.

son essence et sa valeur expressive. Il y a, éparse dans l'œuvre de Bettina, une philosophie de la musique qu'on peut essayer de systématiser à l'aide de citations caractéristiques, qu'il suffit de grouper. Les passages qu'on peut utiliser à cet effet sont même si abondants qu'il faut se limiter et faire un choix parmi eux. D'autres, qui pourraient être invoqués aussi, ne feraient guère que les confirmer, sans apporter d'idée ou de nuance essentielle.

La conception que Bettina se fait de la musique est fondée sur la distinction qu'elle établit entre les sens et l'esprit. La vraie musique frappe à la fois nos sens et parle à notre esprit. Par suite, grâce à elle, les sens entrent en communication avec l'esprit, deviennent même esprit. Dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant,* elle essaie d'expliquer l'essence de la musique à Gœthe, qui n'aurait pas voulu admettre la septième mineure malgré les explications de Schlosser. Pour elle, la septième, n'ayant pas de « base sensible », est « l'intermédiaire entre la nature sensible et la nature céleste ». Elle compare le rôle de la septième à celui du Christ, dont la venue a permis aux sages patriarches de « satisfaire l'attente du désir » et d'entrer au ciel. De même, « par la septième seule l'empire figé des sons est racheté et devient musique, esprit éternellement en mouvement, ce qui à proprement parler est le ciel ». Elle qualifie la musique de « médium de l'esprit, par lequel ce qui est du domaine des sens entre dans celui de l'esprit » et, poursuivant sa comparaison, ajoute que, tel le Christ rachetant tous ceux qui ont le désir de la vie éternelle, la septième, par sa résolution, « guide tous les sons qui implorent d'elle leur rédemption, par mille chemins divers, vers leur origine, vers l'esprit divin » ([198]).

Un peu plus loin, elle insiste encore sur l'impression que la musique produit sur nos sens. Elle reprend sa comparaison du rôle de la musique avec la mission rédemptrice du Christ : la musique touche nos sens « de façon qu'ils se sentent fondus dans l'harmonie des sons », elle les sublime, les met « d'accord avec l'esprit » ([199]).

198. *Gœthes Bw.* (Bett., III, 232 et suiv.).

199. « Christus sagt : 'Auch Euer Leib soll verklärt werden !' Ist nun Musik nicht die Verklärung der sinnlichen Natur? — Berührt Musik nicht unsere Sinne, dass sie sich eingeschmolzen fühlen in die Harmonie der Töne, die Du mit Terz und Quint berechnen willst? — Lerne nur verstehen, — Du wirst um so mehr wundern über das Unbegreifliche. Die Sinne fliessen in den Strom der Begeisterung, und das erhöht sie. Alles was den Menschen geistigerweise anspricht, geht hier in die Sinne über; drum fühlt' er sich auch durch sie zu allem bewegt. Liebe und Freundschaft und kriegerischer Mut, und Sehnsucht nach der Gottheit — alles wallt im Blut; das Blut ist geheiligt; es entzündet den Leib, dass er mit dem Geist zusammen dasselbe wolle. Das ist die Wirkung der Musik auf die Sinne; das ist die Verklärung des Leibes; die Sinne von Christus waren eingeschmolzen in den göttlichen Geist; sie wollten mit ihm dasselbe; er sagt : 'Was Ihr berührt mit dem Geist, wie mit den Sinnen, das sei göttlich, denn dann wird Euer Leib auch Geist'. Siehst Du, das hab' ich ungefähr empfunden und gedacht, da man sagte, Christus habe nichts von Musik gewusst » (*ibid.*, 261-262).

Dans la même lettre à Gœthe, Bettina parle d'une araignée sensible à la musique, qui descendait du plafond lorsqu'elle jouait de la guitare, et dont les mouvements trahissaient l'influence qu'avaient sur elle les rythmes musicaux; la bestiole était « pénétrée de joie, ou plutôt pénétrée par l'esprit », aussi longtemps que la guitare se faisait entendre. Une souris s'avançait également au milieu de la pièce, quand Bettina prenait sa leçon de chant; la gamme montée lentement, en sons soutenus et augmentant d'intensité, la faisait approcher toujours davantage; une mélodie semblait l'effrayer, et elle s'enfuyait. Elle en conclut que la gamme préparait en ces petits êtres « un état supérieur » et que la musique était pour eux « leur temple, où ils sentaient leur existence sublimée, touchée par le divin » (200)

Sous la phraséologie enthousiaste et quelque peu nébuleuse de Bettina, on peut fort bien comprendre le rôle qu'elle assigne à la musique : la musique est esprit, mais elle s'adresse aux sens, qui sont quelque chose de matériel, donc d'inférieur. Toutefois, par la musique, ce n'est pas l'esprit qui s'abaisse vers les sens, ce sont les sens qui s'élèvent vers l'esprit. Grâce à la musique, les sens se dématérialisent en quelque sorte, et participent à une vie supérieure, celle de l'esprit.

Ailleurs, essayant de débrouiller les rapports de l'esprit et des sens par l'intermédiaire de la musique, elle n'est pas sans éprouver quelque embarras, que trahit son expression confuse et qu'elle avoue ingénument. L'idée essentielle du passage est que la musique produit chez elle une exaltation telle que « la mélodie des pensées s'évade des limites trop étroites vers une intuition plus haute » et que les « sentiments éternels » la soulèvent « bien haut au-dessus de l'agitation terrestre » (201).

Cette action de la musique — qui lui est d'ailleurs commune avec d'autres arts — fait qu'elle nous révèle l'infini. Si l'artiste

200. *Ibid.*, 263.

201. « Musik ist sinnliche Natur der Geistesallheit. Wir möchten wissen, was Musik ist, die so fühlbar ist und doch so unbegreiflich — das Ohr rührt und dann das Herz und dann den Geist weckt, dass der tiefer denke. Sie ist die sinnliche Geistesnatur; aller Geist ist sinnenbewegter Leib des Geistigen, ist also auch Musik, drum sind Gedanken in der Musik unwillkürliche, sie erzeugen sich in dieser Sinnenregung der Seele. — Ach, Worte fehlen — und zu allseitig dringt es auf mich ein — ... Wenn eine schlummernde Ahnung wach wird in der Musik, da breiten sich alle Gefühle mächtig aus, und ein inneres Streben zum Höheren, zum Bemächtigen gewaltigerer Fähigkeiten begleitet den rhythmischen Gang, ja wird von ihm geleitet, ich hab's erfahren : *Bei meinem Saitenspiele segnet der Sterne Heer die ewigen Gefühle.*

« Und so wahr ist's, dass aller Geist sinnliche Musik ist, dass wie in der Harmonie jedes Bewegen eines Tons neue Wege öffnet oder, wenn ich in andern Beziehungen nur augenblicklich vorempfinde, so dringt die Harmonie wie durch neu geöffnete Bahn mächtig ein, so ist im Geist jedes Vorempfinden eines inneren Zusammenhangs mit ferner liegendem ein ewiger Harmonienwechsel, und die Melodie der Gedanken weicht aus den engeren Schranken zu höherer Anschauung. *Die ewigen Gefühle heben mich hoch und hehr aus irdischem Gewühle* » (*Die Günderode* [Bett., II, 375[). Les passages en italique sont soulignés par Bettina.

ne remplit pas exactement sa mission, s'il se satisfait à déployer seulement son habileté technique, « c'en est fait de l'éternité », il n'allumera pas chez l'auditeur « la lumière divine de la liberté » (202).

C'est donc bien l'absolu que l'art doit nous révéler, c'est bien le royaume des sentiments et des idées purs, dépouillés de toute contingence, où doivent s'élever, par l'intermédiaire de la musique, nos sens, devenus esprit. L'impression produite par la musique est d'ailleurs indépendante du jugement technique qu'on peut porter sur les pièces exécutées. C'est uniquement affaire de sentiment, et même de sensations (203).

Ce n'est pas que Bettina n'ait pas essayé de comprendre la musique. Elle l'indique tout au moins, en rappelant l'impression que produisit sur elle, dans son enfance, une répétition de symphonie entendue de loin dans un jardin, et paraît s'être étonnée que sa grand'mère, à qui elle demandait de lui expliquer pourquoi elle n'avait pas compris grand'chose à cette musique, lui ait répondu : « Ce que l'intelligence ne saisit pas, le cœur le comprend » (204).

Pourtant, immédiatement après, elle raconte que son professeur Hoffmann a voulu, à propos d'un principe d'harmonie, faire appel à son intelligence pour lui suggérer l'audition d'un accord non écrit. Elle proteste qu'elle ne peut être entièrement pénétrée que de ce qu'elle sent, et non de ce qu'elle comprend. L'extraordinaire est que l'audition réelle d'un accord incomplet entraîne la perception d'harmonies qui, « par la puissance imperceptible à l'oreille de leur esprit, maintiennent lié à elles l'esprit corporel de la musique, que l'oreille perçoit ». Un seul son nous met donc « en rapport avec tous, et tous avec chacun en particulier ». En réfléchissant à ces questions pendant la leçon, Bettina a subitement saisi « comment Dieu a créé le monde ». Les éléments nés de la parole divine sont partout, et « toute vie et toute existence est l'union de ces quatre esprits, qui sont la vie de l'univers ». Ils constituent « les uns dans les autres » l'esprit, et

202. « Was der Geist in sich entwickelt, das wird seine Offenbarung, sein höheres Leben ! — Der Maler hat ein ganz besonders Himmelreich (Verewigung), in das er sich durch seine Kunst hinüberübt und lernt ! — Aber ! aber ! — Die Maler malen ja alle daneben und nicht das, was ihnen wieder Geist gibt. Der Künstler muss ja etwas hervorbringen, was ihn wieder erzeugt, sonst ist's aus mit der Ewigkeit. Der Musiker komponiert ja falsch und wenn er noch so sehr den Generalbass reitet, grade deswegen; er spielt ja Menschensatzung und nicht Überirdisches ! — Der Sänger singt ja falsch, und wenn er noch so rein trifft, er trifft ja die Seele, das Gefühl dessen nicht, der Geist hat und auf höhere Berührung wartet. — Der nur erzeugt die wahre Kunst, der das hervorbringt, was die Zeit zu dem erhöht, wozu sie reif ist, um sie weiter zu reifen. — Der singt falsch, der durch seinen Gesang nicht das göttliche Licht der Freiheit in dem Hörer entzündet, denn er erfüllt nicht der Zweck der Kunst und gibt dem Geist Ärgernis, denn er zieht ihn herab » (*Frühlingskranz* [Bett., I, 380]).

203. *Gœthes Bw.* (Bett., III, 167).

204. *Die Günderode* (Bett., II, 143).

l'esprit « est musique ». Tout être vivant est pénétré de façon sensible par les quatre éléments et par « leur esprit qui s'engendre en lui »; c'est pourquoi « la musique l'émeut tellement ». Si quelqu'un, ajoute Bettina, « comprenait les lois de l'harmonie et les appliquait avec intelligence, il serait en secret le maître du monde ». Il entendrait l'univers résonner comme une symphonie, et l'histoire universelle ne serait pour lui que « sons de tambour, de fifre et de chalumeau » ([205]).

L'idée principale est ici que le sentiment permet de pénétrer, par l'intermédiaire de l'harmonie, le mystère de la création. En effet, si la musique permet aux sens de se spiritualiser, de s'élever vers une région supérieure, si, grâce à elle, le monde de l'esprit et le monde des sens se pénètrent mutuellement, l'homme va pouvoir, par elle, pénétrer le secret de l'univers. Maître de l'harmonie, il sera alors maître de l'univers dont elle symbolise les lois. La musique peut donc agir dans les deux sens : de haut en bas, en rendant l'infini accessible à l'homme; de bas en haut, en permettant à l'homme de conquérir une puissance réelle sur cet infini qu'elle lui aura révélé. La musique est donc conçue ici comme analogue à la magie, qui permettait de pénétrer les secrets de la nature et de les utiliser, de commander à la nature et de la plier à sa volonté. Ce pouvoir magique de la musique, Bettina a essayé de le définir comme impliquant « le sacrifice éternel du cœur humain à la divinité ». Le mérite du maître est « d'accepter que les esprits s'élancent sur lui, l'emportent, détruisent son être entier, et qu'il leur obéisse pour chercher un monde supérieur dans les douleurs éternelles de l'inspiration » ([206]).

Ce caractère magique de la musique, Bettina le définit beaucoup plus brièvement, et surtout beaucoup plus nettement, en un autre endroit, à propos de Zelter. Cette définition lapidaire montre qu'au fond, ce que Bettina a appelé le caractère magique de la musique est surtout l'élément sentimental, irrationnel, irréductible à l'intelligence, qui fait qu'elle sent la musique au lieu

205. *Ibid.*, 150 et suiv.

206. « Ja, ich glaub's, dass Orpheus sich umringt sah von den wilden Tieren, die in süsser Wehmut aufstöhnten mit den Seufzern seines Gesangs; ich glaub's, dass die Bäume und Felsen sich nahten, und neue Gruppen und Wälder bildeten, denn auch ich hab's erlebt; ich sah Säulen emporsteigen und wunderbares Gebälk tragen, auf dem sich schöne Jünglinge wiegten; ich sah Hallen, in denen erhabene Götterbilder aufgestellt waren; wunderbare Gebäude, deren Glanz den Blick des stolzen Auges brachen; deren Galerien Tempel waren, in denen Priesterinnen mit goldnen Opfergeräten wandelten und die Säulen mit Blumen schmückten, und deren Zinnen von Adlern und Schwanen umkreist waren; ich sah diese ungeheuren Architekturen mit der Nacht sich vermählen, die elfenbeinernen Türme mit ihren diamantnen Lazuren im Abendrot schmelzen, und über die Sterne hinausragen, die im kalten Blau der Nacht wie gesammelte Heere dahin flogen, und tanzend im Takt der Musik, und um die Geister sich schwingend, Kreise bildeten. Da hörte ich in den fernen Wäldern das Seufzen der Tiere um Erlösung... » (*Goethes Bw.* [Bett., III, 249-250]).

de la comprendre : « La musique est à proprement parler ce qui commence là où l'intelligence ne suffit plus ([207]). »

Dans le *Livre de l'Amour,* qui constitue la troisième partie de la *Correspondance de Gœthe avec une enfant,* on trouve des pensées ou aphorismes, dont quelques-uns viennent répéter et confirmer la conception que Bettina a eue du rôle de l'art et particulièrement de la musique ([208]).

Il semble bien que Bettina n'ait pas entièrement exclu l'intelligence du monde de l'art en général, et de la musique en particulier. Seulement, l'exercice de l'intelligence lui paraît réservé aux « maîtres ». La musique s'adresse aux sens de tout un chacun et les spiritualise. Le « maître », qui a compris les règles de ce jeu entre l'esprit et les sens, les domine, acquiert par là un pouvoir magique sur la nature, peut, par son intelligence, agir à son tour sur la nature, sur l'esprit, par l'intermédiaire de la musique. Dans cette activité supérieure, sentiment et intelligence ont leur part. L'intelligence du mage plane au-dessus du sentiment et le commande.

Ce pouvoir magique est pourtant aussi du domaine du sentiment, car une condition indispensable à son exercice est l'amour. Un passage de la *Correspondance de Gœthe avec une enfant* le dit, mais le curieux mysticisme dont il est imprégné en rend l'expression ambiguë. Bettina s'adresse-t-elle à Gœthe ou à Dieu? Est-ce Gœthe, est-ce Dieu que révèle cette magie de l'amour? Les deux sans doute, et Gœthe est ici divinisé ([209]). Pour Bet-

207. « Die Verwirrung, die das Magische in jeder Kunst bei den Philistern veranlasst, ist bei der Musik auf den höchsten Grad gestiegen; Zelter zum Beispiel lässt nichts die Maut passieren, was er nicht schon versteht und eigentlich ist das doch Musik was grade da beginnt, wo der Verstand nicht mehr ausreicht... » (*ibid.*, 525).

208. *Ibid.*, IV, 109, 111.

209. « Wer Dich mit leiblichen Augen sieht und sieht Dich nicht durch die Liebe, der sieht Dich nicht, Du erscheinst nur durch sie dem liebenden beschwörenden Geist. Je feuriger, je kräftiger die Beschwörung, je herrlicher Deine Erscheinung, je mächtiger Deine Einwirkung. Lieber Freund ! meiner Beschwörung hast Du Dich aufs innigste vergegenwärtigt, ich habe Dich in jedem Gedanken als in einem magischen Kreis umfasst, und der Inhalt mag sein, welcher er wolle. Du durchwaltest ihn, Du wohnst in jeder Gestalt, die mein Geist ausspricht.

« Es ist wahr, Zauber ist Zauber, er hebt sich in sich selber auf, und darum leugnen sie seine Wirklichkeit, sie glauben : nur was sinnlichen Leib habe sei wirklich, und ihnen muss Verstand nur als sinnlicher Boden gelten. Das Werk Gottes aber ist Magie, die Liebe in unserer Brust, die Unsterblichkeit, die Freiheit, sind magische Erzeugnisse Gottes, sie werden nur durch die Kraft seiner Beschwörung in uns erhalten, sein Hauch ist ihr Leben, sie sind unser Element und in diesem verewigen wir uns, und ob auch Zauber in's Nichts verschwinden könnte, wie leicht ! — so ist er doch die einzige Basis der Wirklichkeit, denn er ist Wirkung des göttlichen Geistes.

« Das Geborenwerden der göttlichen Natur in's irdische Leben, und sein Sterben in vorbereiteten Schmerz, ist magische Beschwörungsformel.

« Schmerz liegt in der Natur als der mächtige Übergang aus dem Nichts in's magische Leben...

« Die Kunst ist auch Magie, sie beschwört auch den Geist in eine erhöhte sichtbare Erscheinung, und der Geist geht auch über die Schmerzensbrücke bis innerhalb des magischen Kreises » (*ibid.*, 151 et suiv.).

tina, en effet, ce n'est pas seulement l'infini que la musique exprime, c'est Dieu lui-même. Elle l'indique dans une sorte de dialogue épistolaire avec Caroline de Günderode.

Caroline demande d'abord si l'univers a « surgi de l'agitation désordonnée du chaos sous forme de musique ». Bettina répond affirmativement, explique que l'esprit de Dieu est partout et que, « puisque toute pensée, toute mélodie est une âme, l'esprit humain, par le fait qu'il embrasse tout, doit devenir harmonie, poésie de Dieu ».

Mais Caroline demande encore une explication et Bettina lui expose alors que l'esprit de Dieu passe dans chaque affinité harmonique et que « penser, c'est exprimer Dieu, c'est se donner forme à soi-même dans l'harmonie ». Lorsque nous concevons quelque chose, dit-elle, « c'est l'esprit de Dieu qui se crée dans l'esprit humain ». Ce « germe de l'apparition de Dieu », nous avons le devoir de faire effort pour le développer. Une grande action « éveille l'harmonie » à laquelle les corps célestes eux-mêmes participent et porte sa satisfaction en elle-même, car elle résout « en harmonies supérieures » la musique que nous portons en nous ([210]).

Bettina exprime bien ici une sorte de panthéisme qui se manifeste, à ses yeux, par la musique. Elle reprend, en passant, le vieux mythe de l'harmonie musicale produite par les astres dans leur course, comme tant de romantiques l'avaient fait avant elle. L'harmonie de la vie s'exprimant par des sonorités musicales est également une image familière aux romantiques. Dans son essai d'interprétation du mystère de la musique, elle va aussi loin qu'on puisse aller : la musique est esprit, elle permet à nos sens d'entrer en contact avec l'esprit, elle nous suggère l'infini, elle nous révèle Dieu. Elle peut même servir à une sorte de contrôle de notre santé morale comme du bon fonctionnement de l'univers, puisque toute cause de trouble, toute irrégularité engendre d'affreuses dissonances.

La musique n'est donc pas pour Bettina un univers clos obéissant uniquement à ses lois organiques. La musique est expres-

210. « Ja ! Das beweist die Musik, jeder Ton spricht seinen Akkord aus, jeder Akkord spricht seine Verwandtschaften aus, und durch alle Verwandtschaft strömt der ewig wechselnde Gang der Harmonien zu, der ewig erzeugende Geist Gottes. Denken ist Gott aussprechen, ist sich gestalten in der Harmonie, — ich wage nicht einen Seitenblick zu tun, aber ich fühl's, dass im Begreifen der Geist Gottes sich erzeugt im Menschengeist, und zu was wär' dieser Keim der Gotterscheinung im Menschengeist, wenn er nicht durch ewiges Streben ihn ganz entwickeln sollte? — Der einzige Zweck alles Lebens : Gott fassen lernen, und das ist auch unser innerer Richter. Was Gott nicht entwickelt, das bliebe lieber ungeschehen; denn es ist nicht Melodie, — was aber unmelodisch ist, das ist Sünde; denn es stört die Harmonie Gottes in uns, es klingt falsch an, aber alle grosse Handlung weckt die Harmonie, die Sterne klingen mit ein, drum ist gross Denken, gross Handeln auch so selbst befriedigend, es löst die gebundenen Akkorde in uns auf in höhere Harmonien, und steigern sich die musikalischen Tendenzen durch allerseitiges Erklingen aller mittönenden Akkorde » (*Die Günderode* [Bett., II, 377-378]).

sive, elle n'est que la manifestation sonore de l'esprit, de l'infini, de Dieu. Du point de vue humain, elle exprime l'âme ([211]).

Naturellement, la musique vient compléter la poésie, en augmenter le pouvoir expressif. Un poème réussi porte en lui-même sa mélodie, qu'on peut dégager du rythme et des sonorités du vers ([212]). Bettina prétend avoir été capable d'improviser une mélodie sur une poésie de Caroline de Günderode ([213]). C'est du reste le don d'improvisation qui lui paraît la marque distinctive du tempérament musical véritable, le signe caractéristique de l'artiste créateur. Elle s'étonne que l'homme soit contraint d'apprendre d'abord à chanter, alors que dans le gosier du rossignol la musique naît sans aucun souci des règles humaines. Elle déclare n'avoir jamais entendu aucun chant humain qui l'ait émue comme celui du rossignol ([214]). Elle-même, qui prétend avoir eu un don d'improvisation musicale, compare ce qui se passait en elle, au temps de sa jeunesse, au jaillissement spontané du chant chez les oiseaux, à certaines époques de l'année. Des mélodies naissaient en elle « d'un léger contact entre les sons et le sentiment », sans que l'esprit eût la moindre part à leur production, comme par miracle ([215]).

Elle reproche même à l'enseignement de l'harmonie d'être dogmatique, de n'admettre aucune discussion et de ne pas être ce qu'elle désirerait qu'il fût : une effusion sentimentale. Les professeurs n'en présentent que la caricature qui n'arrêtera pas, avec ses règles aussi strictes qu'injustifiées, le libre essor de son tempérament musical. Elle fera ce qu'elle pourra, poussée « avec énergie vers d'autres pensées » par « un instinct naturel certain » ([216]).

Bettina en revient donc toujours à la même idée : la musique est affaire de sentiment, bien plus que d'intelligence ou même d'oreille. Elle prétend en avoir fait l'expérience dès son enfance, au contact des œuvres des maîtres ([217]).

Cette prédominance du sentiment suffirait à caractériser comme romantique la conception que Bettina a eue de la musique. Ce

211. « Denn jeder Gedanke hat eine Verklärung, das ist Musik, die muss Sprache sein, alle Sprache muss Musik sein, die erst' ist der Geist, nicht der Inhalt, der wird nur Liebesgespräch durch die Musik der Sprache » (*ibid.*, 299).

212. *Ibid.*, 289.

213. *Ibid.*, 111.

214. *Ibid.*, 210.

215. *Ibid.*, 500.

216. *Ibid.*, 522.

217. « Wie ich aus dem Kloster kam nach Offenbach, da lag ich im Garten auf dem Rasen und hörte Salieri und Winter und Mozart und Cherubini und Haydn und Beethoven. Das alles umschwärmte mich; ich begriff's weder mit den Ohren noch mit dem Verstand, aber ich fühlte es doch, während ich alles andre im Leben nicht fühlte; das heisst, der innere, höhere Mensch fühlte es : und schon damals fragte ich mich : wer ist das, der da gespeist und getränkt wird durch Musik, und was ist das, was da wächst und sich nährt und pflegt und selbst tätig wird durch sie? » (*Gœthes Bw.* [Bett., III, 248]).

romantisme n'a rien qui doive surprendre chez la sœur de Clemens Brentano et la femme d'Achim von Arnim. Il était dans l'atmosphère de l'époque, et il serait assez difficile de démêler exactement les influences directes qui ont agi sur Bettina. Sans doute est-ce surtout Hoffmann dont on retrouve l'écho dans ses conceptions. Mais ce n'est sûrement pas par lui seul que Bettina a eu connaissance des idées de Tieck et Wackenroder, de Novalis et de Schelling, qui constituent l'arrière-plan de ses exposés. Herder et le *Sturm und Drang,* avec Heinse et Schubart, ont aussi leur part, peut-être directe, dans la constitution des théories expressives que Bettina expose avec tant d'enthousiasme, mais de façon souvent un peu trop fumeuse. Ce qui leur donne un accent particulier, à part le style propre à Bettina, c'est une note de religiosité mystique qui peut provenir en partie de Wackenroder; mais elle correspond aussi à une tendance qui s'est affirmée d'une façon générale chez les romantiques du deuxième groupe et a amené un certain nombre d'entre eux au catholicisme.

Il n'est pas trop artificiel de réunir les idées de Bettina sur la musique et sa signification, éparses dans ses œuvres littéraires, et de construire avec ces matériaux une théorie cohérente. Cette théorie, elle ne paraît pas s'être jamais souciée de l'édifier. Mais la concordance des divers passages où elle s'est exprimée permet cette tentative. Il faut considérer aussi que les œuvres littéraires de Bettina ont toutes paru entre 1835 et 1852, par conséquent entre sa cinquantième et sa soixante-septième années et qu'elle pouvait avoir constitué alors à ce sujet une théorie définitive. D'une œuvre à l'autre, on ne relève pas de disparate dans l'expression de ses idées sur la musique. Les divers passages qui leur sont consacrés se complètent mutuellement, sans se contredire.

III

La Presse

Les articles de critique musicale épars dans diverses publications contemporaines de Beethoven et dus à divers auteurs ne peuvent évidemment montrer ni esprit de système ni même cohésion. La plupart constituent de simples tentatives de vulgarisation doctrinale ou traduisent seulement les conceptions d'un journaliste dont la compétence est, à l'heure actuelle, le plus souvent invérifiable, surtout lorsque — cas le plus fréquent — l'article est anonyme ou signé d'initiales impossibles à interpréter. Cependant, cette poussière d'opinions peut être considérée comme reflétant les théories courantes à l'époque. Malgré la diversité des auteurs et des conditions de publication, on peut essayer de dégager des articles les plus importants quelques tendances théoriques générales.

La revue la plus importante par la date de sa fondation et la continuité de sa publication est sans contredit la *Gazette musicale* de Rochlitz (1). On y trouve, dès le début et pendant toute la période qui correspond à la vie de Beethoven, des articles propres à donner une idée des tendances de l'époque en matière de philosophie et d'esthétique musicales.

Dès le 10 avril 1799, Rochlitz lui-même prend la plume à propos de la tentative d'un de ses amis qui a écrit des paroles sur une pièce instrumentale de Haydn. La *Gazette* ayant publié cet arrangement en supplément, Rochlitz l'accompagne d'un entrefilet qu'il intitule : *Quelques mots rapides sur l'union de la musique avec la poésie.* La poésie et la musique, y dit-il en substance, ne produisent l'effet maximum que si elles sont unies. Ceux qui se plaignent du vague et de l'absence de caractère de la musique n'ont raison que si on considère telle ou telle œuvre manquée. Un bon poème doit avoir des sonorités musicales, une bonne musique doit exprimer un sentiment (2).

1. *Allgemeine musikalische Zeitung*, éditée à Leipzig depuis octobre 1798.

2. « Weg mit dem Gedicht, das nicht auch *klingt;* aber weiter weg mit der musikalischen Komposition, die nichts *sagt!* Wenn Musik Ausdruck der Empfindung ist : so kann ja das, worin keine Empfindung ist, eben darum *keine* Musik seyn » (AMZL, I, n° 28, col. 343 : *Einige flüchtige Worte über Verbindung der Musik mit der Poesie, durch Beylage Nr XII veranlasst*).

Pour bref que soit le développement, il exprime pourtant avec toute la netteté désirable l'idée qu'il n'y a de véritable musique que la musique expressive, celle qui « dit » quelque chose. Il conclut à la possibilité et à la légitimité de tentatives comme celle qui a fourni à Rochlitz l'occasion de préciser ce point et annonce que la *Gazette* publiera d'autres arrangements analogues.

Trois mois plus tard environ paraît le début d'une assez longue étude, signée des initiales v. T., qui va se poursuivre pendant plusieurs numéros et est intitulée *De la Musique* (3).

L'auteur pose d'abord en principe que la musique doit exprimer quelque chose. La musique instrumentale elle-même n'échappe pas à cette nécessité. Pour bien faire, le compositeur devrait déterminer d'avance si ce qu'il va écrire sera, par exemple, une idylle, une ode pindarique ou une élégie. Ce caractère expressif de la musique persiste même dans les genres inférieurs : la musique descriptive elle-même, la « peinture sonore » ne peut être que l'expression des sentiments de l'auteur, car elle a pour but, comme les autres genres, de faire vibrer notre âme à l'unisson de celle de l'auteur en lui faisant retrouver dans l'œuvre musicale ses propres émotions. Le musicien manquerait donc son but s'il dépeignait de façon trop réaliste la nature en furie. Au lieu de flatter nos oreilles, il les blesserait, et sa musique, au lieu de nous faire vibrer, nous inspirerait un véritable effroi.

> « Jusque dans le tableau de l'orage, il faut donc encore qu'il y ait de la mélodie, du chant, de l'harmonie, une image belle et charmante (4). »

L'auteur de l'article admet d'ailleurs par la suite que toutes les nuances de l'émotion ne sont pas également lyriques ou propres au chant. Il y a un style dépourvu d'émotion, c'est le récitatif qui lui convient. Examinant ensuite la *Création* de Haydn, il déclare que cette œuvre est « un tableau d'émotion » (5). Enfin, pour préciser la valeur expressive des divers éléments du langage sonore, il étudie rapidement, à ce point de vue, les tonalités, les instruments et les mouvements.

Beaucoup plus développé, fouillé et nuancé que l'entrefilet de Rochlitz, qui attirait simplement l'attention sur les conditions que doivent remplir la musique et la poésie lorsqu'elles sont unies en une même œuvre, cet article illustre cependant le même principe : il n'y a de musique véritable que celle qui exprime des sentiments. C'est par là qu'elle sera capable de parler à nos

3. AMZL, I, nos 44 à 47 : *Über die Tonkunst.*
4. *Ibid.*, n° 45, col. 742.
5. *Ibid.*, n° 46, col. 756.

propres sentiments un langage qui leur soit perceptible, de les faire vibrer comme, dans une certaine circonstance, a vibré l'artiste. Il semble bien que l'auteur voie dans l'expression l'essence même du langage sonore, qui ne saurait se suffire à lui-même ou rester neutre. Le récitatif seul échapperait à cette nécessité, ce qui est d'ailleurs une affirmation contestable. Il faut éviter l'excès de réalisme, car l'œuvre musicale qui effaroucherait ses auditeurs irait à l'encontre du but même de l'art des sons, qui est d'établir une sorte de synchronisme de vibrations entre l'âme de l'artiste et celle de l'auditeur. Malgré les restrictions de détail que renferme cette étude, le postulat d'où part l'auteur est net : hors de l'expression il n'y a pas de musique.

Le 10 décembre 1799 paraît pour la première fois dans la revue le nom de Christian Friedrich Michaelis, dont un numéro ultérieur révèlera la qualité de « professeur de philosophie privé » à Leipzig. Son article est intitulé *Sur le rang de la musique parmi les beaux-arts* (6). Il y définit les sons comme des moyens que la musique emploie « pour exprimer le beau et le sublime » (7). Comme les autres arts, elle doit, en effet, chercher à exprimer des idées esthétiques. Elle y arrive « jusqu'à un certain point » par la modulation, au moyen de l'harmonie et de la mélodie.

L'auteur se demande ensuite quelle est la hiérarchie des arts et les répartit en trois classes principales : dans la première figurent l'éloquence et la poésie qui s'adressent à l'intelligence; dans la deuxième les arts plastiques, qui s'adressent à l'imagination intuitive; dans la troisième la musique, qui s'adresse à l'âme et au sentiment. Il déclare que c'est la musique qui procure le plus de jouissance. Cependant, elle est située sur le degré inférieur de l'échelle des arts, car elle ne fait que jouer avec de simples sensations, qui à leur tour ne font que jouer avec de vagues idées d'émotions.

En terminant, l'auteur explique que ces arts peuvent s'ennoblir et augmenter leur action sur nous en s'unissant ou en se subordonnant les uns aux autres. Ainsi l'union de la poésie et de la plastique engendre le drame, celle de la musique avec la poésie produit le chant, celle de la musique avec la plastique fait naître la danse.

L'origine des idées exprimées dans cet article est claire : c'est la *Critique du jugement* de Kant. Michaelis adopte la classification des arts proposée par Kant, qui réduit la musique à un simple jeu de sensations auditives, admet qu'elle cause de grandes jouissances, mais lui reproche de procurer à ses auditeurs plus de jouissance que de culture et lui accorde, par conséquent, au

6. AMZL, II, n° 10, col. 183 et suiv. : *Über den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten.*
7. *Ibid.*, col. 184.

jugement de la raison, moins de valeur qu'à l'un quelconque des autres arts ([8]). Michaelis suit également Kant en indiquant le caractère composite du drame, du chant et de la danse ([9]). Il s'en écarte lorsqu'il déclare la musique apte à exprimer des idées esthétiques, notamment le beau et le sublime.

Michaelis avait d'ailleurs étudié de près l'esthétique de Kant. L'identité de la terminologie qu'il emploie avec celle de Kant suffirait, à défaut de ressemblances de fond, à le montrer. Une preuve de plus est fournie par le compte-rendu d'un ouvrage de Michaelis, dont la deuxième partie venait de paraître : *Sur l'esprit de la musique, en considération de la Critique du jugement esthétique de Kant.* L'auteur de ce compte rendu, publié dans la revue le 25 février 1801 ([10]), constate que les idées essentielles de Michaelis sont celles de Kant et que la place qu'il assigne à la musique est exactement celle que Kant lui donne. Mais il constate aussi qu'il s'éloigne de Kant lorsqu'il considère la musique comme capable de représenter des idées théoriques au moyen de combinaisons sonores. Il estime que Michaelis a eu l'intuition d'une conception de la musique supérieure à celle de Kant. C'est évidemment la valeur expressive que Michaelis accorde à la musique qui motive ce jugement favorable.

Un article anonyme paru le 5 novembre 1801 pose la question : *Est-ce le but principal de la musique de servir à notre délassement* ([11]) ?

L'auteur ne partage pas la conception de Kant au sujet de la musique. Si elle n'est qu'un jeu de sensations, elle ne satisfera qu'un besoin de nos sens. Si elle est expression d'autre chose, elle satisfera en nous un besoin spécifiquement humain. Et il demande :

> « Est-ce donc la destination de la musique de satisfaire le premier ou le second de ces besoins? Ou, si nous posons la question dans d'autres termes, la musique existe-t-elle pour l'animalité ou pour l'humanité? ([12]) »

On devine la réponse : la seule vraie musique est la musique expressive, celle qui s'adresse à notre âme et non à nos sens. Les idées émises ici sont, sur ce point, aussi éloignées de celles de Kant que celles de Michaelis. L'opposition est même mar-

8. KANTS Werke, hrg. von der kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften, Bd V, *Kritik der Urteilskraft*, § 53, pp. 326 et suiv.

9. *Ibid.*, § 52, p. 325.

10. AMZL, III, n° 22, col. 379. La *Critique du jugement esthétique* est la première partie de la *Critique du jugement.*

11. AMZL, IV, n° 6, col. 81-87 : *Ist es Hauptzweck der Musik, uns zur Erholung zu dienen?*

12. *Ibid.*, col. 83.

quée plus nettement ici, en termes énergiques qui mettent en parallèle l'homme et l'animal.

Le 17 mars 1802 paraît, sous la signature de Franz Horn, un article intitulé *Fragments musicaux* ([13]). L'auteur, poussant à l'extrême la conception de la musique expressive, se demande si elle a le droit de peindre. Il répond par cette simple formule de bon sens :

> « La musique doit... être *musicale*, c'est-à-dire qu'elle doit donner la forme la plus pure au degré suprême de l'émotion ([14]). »

Elle ne doit pas empiéter sur le domaine d'un autre art, elle ne doit même pas être pittoresque, car le pittoresque occupe la réflexion. Mais par la suite, l'auteur fait une distinction curieuse et assez subtile. Les plus parfaits chefs-d'œuvre musicaux sont, d'après lui, caractérisés par « une certaine représentation picturale » qu'il appelle « peinture invisible ». Il en indique plusieurs exemples : le *Don Juan* de Mozart, qui peut faire apparaître même à une imagination terre-à-terre « une vie romantique », et des œuvres de musiciens italiens qui ne peuvent évoquer auprès d'aucun auditeur le ciel septentrional ([15]).

L'expression de « peinture invisible » n'est pas très claire en elle-même. C'est le contexte qui seul peut permettre d'en préciser le sens. Si on considère la dernière phrase citée, on peut penser qu'il s'agit d'attribuer à la musique le pouvoir de créer une ambiance, de transporter l'auditeur dans une contrée irréelle. C'est sans aucun doute ce pouvoir de suggestion que l'auteur entend désigner par le qualificatif de « romantique » appliqué au *Don Juan* de Mozart. Nous ne sommes plus ici dans le sillage de Kant. La conception de la musique expressive ne se précise peut-être pas encore dans le détail, mais elle s'affirme cependant avec une netteté incontestable. On voit s'esquisser ici la théorie qui sera celle de Hoffmann et qui lui permettra de ranger Mozart parmi les musiciens romantiques, c'est-à-dire parmi les musiciens expressifs.

Le qualificatif de « romantique » est d'ailleurs à la mode. La *Gazette* de Leipzig le montre à diverses reprises. Ainsi le 7 avril 1804, elle publie une *Proposition*, émanant d'un directeur de troupe d'opéra, *pour favoriser, d'une façon aussi facile que*

13. AMZL, IV, n° 25, col. 401 et suiv. : *Musikalische Fragmente.*

14. *Ibid.*, col. 406.

15. « Ganz anders verhalt es sich indes mit einer gewissen mahlerischen Darstellung in der Musik, die gerade die vollendetsten Kunstwerke bezeichnet. Ich möchte sie die unsichtbare Mahlerey nennen, aber sie ist nur den erhabensten Genies, einem Mozart, Cimarosa, Cherubini und einigen wenigen andern eigen. — Auch einer ganz alltäglichen Phantasie wird durch den *Don Giovanni* ein romantisches Leben erscheinen... Wer fühlt wohl bey Cimarosa's *Heimlicher Ehe*, Paisiello's *Mulleuum*, Piccini's *Dido*, den nordischen Himmel noch... » (*ibid.*, col. 407).

sûre, les progrès de l'opéra allemand et obtenir de nouvelles compositions de nos plus grands maîtres ([16]). Il s'agit d'obtenir des directeurs qu'ils signalent à la maison Breitkopf et Härtel (où s'édite la *Gazette*) chacun deux opéras, dont l'un devra être

> « un grand [opéra] romantique, comme le poète de la *Flûte enchantée* voulait en faire un et comme *Don Juan* l'est devenu ».

Voici encore *Don Juan* qualifié d'œuvre romantique. Et une distinction s'établit entre *Don Juan,* opéra romantique réussi, et *La Flûte enchantée,* qui devait l'être dans l'intention de l'auteur du livret et ne l'est évidemment pas devenue. On ne dit pas que ce soit la faute de Mozart, et il est peu probable qu'il s'agisse ici d'accuser d'insuffisance le musicien qui, précédemment, avait si bien réussi un *Don Juan* romantique. Le responsable est plutôt Schikaneder lui-même, qui a modifié son livret et en a détruit l'unité, faute de parvenir à fondre ce qu'il conservait de sa conception primitive avec ses intentions nouvelles. L'œuvre, telle qu'elle a été réalisée, ne manque donc pas de disparates ([17]), tandis que *Don Juan,* dont le livret n'est pourtant pas un chef-d'œuvre, offre, dans l'ensemble, plus d'unité. Cette unité, la musique la complète et la parfait en idéalisant le drame. Tel est vraisemblablement le sens du passage et de l'épithète « romantique » qui y est employée. On pourrait d'ailleurs discuter l'opinion émise sur *La Flûte enchantée,* où il est certain que la musique de Mozart confère à la pièce assez incohérente de Schikaneder une unité supérieure et vraiment romantique, au sens où ce dernier terme est employé ici.

Se plaçant à un autre point de vue, D. Hohnbaum publie, le 20 mars 1805, un article intitulé *Pensées sur l'esprit de l'art musical allemand d'aujourd'hui* ([18]). Il considère que Haydn et Mozart ont servi de modèles à leurs successeurs, lesquels leur doivent un langage sonore par lequel il leur est possible d'exprimer leurs sentiments avec sérieux et dignité. Toutefois, il faut, dans l'analyse du langage musical actuel et de la façon dont il a été constitué, faire sa part à l'influence italienne. Influence heureuse, car sans elle le discours musical risquerait de devenir trop abstrait et de supposer dans tout auditeur une sorte de deuxième moi de l'auteur, aussi instruit que l'auteur lui-même.

16. AMZL, VI, nº 27, col. 365 et suiv. : *Vorschlag zur eben so leichten, als zuverlässigen Emporbringung der deutschen Oper, in Absicht auf neue Kompositionen unsrer grössten Meister.*

17. Cf. Henri DE CURZON, *Mozart,* 264 et suiv.

18. AMZL, VII, nº 25, col. 397 et suiv. : *Gedanken über den Geist der heutigen deutschen Setzkunst.*

Certains grands musiciens du passé n'ont pas évité cet écueil, par exemple J. S. Bach. Il faut donc

> « que le sérieux allemand continue à être le signe national de nos compositeurs, sans pompe savante, mais uni à la grâce italienne » (19).

Il faut surtout retenir de cet article l'idée que Haydn, Mozart et leurs successeurs sont des musiciens expressifs et qu'ils doivent cette faculté de s'exprimer dans leurs œuvres à l'influence italienne, la musique purement allemande étant par tendance naturelle beaucoup trop abstraite.

Cette opinion n'était d'ailleurs pas universellement admise. Le 5 juin paraissait dans la *Gazette,* sous la signature de E. L. Gerber, un complément aux *Pensées* de Hohnbaum (20). L'auteur estime que l'époque actuelle est livrée au désordre. Les œuvres musicales récentes procèdent d'un esprit effréné et sauvage dont les responsables sont le grand Mozart et ses imitateurs. L'article de Hohnbaum vient renforcer des craintes que Gerber a déjà exprimées, il y a plusieurs années, dans l'article qu'il a consacré à Mozart dans le *Neues Lexikon der Tonkünstler.* Selon Gerber, Mozart est venu trop tôt et a disparu trop tôt. Il a fait oublier les mérites éminents de maîtres comme Hasse, Graun, Benda, Hiller, Schulz et autres, chez qui le souci de raison et d'équilibre contrôlait toujours tout et qui se contentaient d'avoir à leur disposition peu de moyens expressifs. Le génie de Mozart l'a éloigné de cette sobriété. Il y a dans ses œuvres une richesse d'invention, une abondance et une force d'exposition que peu de gens ont pu analyser comme il le faudrait; la plupart n'ont pu que la sentir. Or le seul sentiment est un guide incertain. La conséquence a été, pour les épigones, le désordre le plus effréné.

Le jugement porté ici sur l'évolution de la musique allemande diffère de celui de Hohnbaum. Gerber parle comme un survivant de l'époque rationaliste. Mais les constatations matérielles qu'ils font tous deux sont identiques : par Mozart la musique allemande est devenue expressive. Tout en discutant les idées émises par Hohnbaum, Gerber est d'accord avec lui sur la réalité même des faits à interpréter.

Dans le numéro du 5 mai 1807, un correspondant de Brunswick, G. L. P. Sievers, essaie d'établir une *Caractéristique de*

19. *Ibid.*, col. 401.

20. AMZL, VII, n° 36, col. 573 et suiv. : *Nachtrag zu den, in Nr 25 der Leipziger musikalischen Zeitung eingerückten « Gedanken über den Geist der heutigen deutschen Setzkunst ».*

la musique italienne et de la musique française ([21]) où on trouve le passage suivant :

> « Comme la musique est sans doute capable, par des images sonores, de transformer un ensemble poétique en un pressentiment romantique ou en une intuition de l'esprit, mais n'est capable d'analyser philosophiquement aucun détail, il s'ensuit qu'elle doit conserver le caractère le plus général, qui exclut toute caractéristique nette comme toute individualité ([22]). »

L'auteur en conclut que les livrets d'opéra ne doivent donner aux personnages que des caractères très généraux.

Il y a dans ces quelques lignes avec une condamnation implicite de la musique descriptive, l'indication de ce pouvoir de suggestion de la musique expressive qui, à condition de négliger les détails, permet à l'auditeur d'avoir l'intuition de ce que l'auteur a voulu.

De 1809 à 1813 paraissent dans la *Gazette* les études de Hoffmann qui, à propos des œuvres de Beethoven dont il rend compte, précise l'essentiel de ses théories sur la musique expressive et ce qu'il entend par musique romantique.

Du 24 mai au 28 juin 1815, la *Gazette* publie une longue étude du professeur A. Wendt intitulée *Pensées sur la musique moderne et la musique de Beethoven, principalement sur Fidelio* ([23]). Comme le titre l'indique, la partie consacrée à l'œuvre de Beethoven y est précédée d'un exposé des idées de l'auteur sur la musique de l'époque.

Wendt considère qu'un musicien génial est un initié du ciel. Le message céleste qu'il transmet, tous les auditeurs ne sont pas capables d'en saisir le sens véritable. La musique frappe les oreilles de tous, mais tous n'en perçoivent pas la signification.

La puissance complète de la musique se déploie dans la musique instrumentale. Mais le défaut du genre est de pouvoir trop facilement dégénérer en un jeu sonore artificiel. L'union de la poésie et de la musique réduit ce risque : la musique semble y devenir plus bornée, mais elle devient en réalité plus nette, plus saisissable, plus humaine. Le poète devient l'interprète des visions célestes du musicien. Lorsque l'union de la musique et de

21. AMZL, IX, n° 32, col. 503 et suiv. : *Charakteristik der italienischen und französischen Musik.*

22. « Da die Musik durch tönende Bilder ein poetisches Ganze wol zu einer romantischen Ahnung, oder zu einer geistigen Anschauung zu bringen im Stande ist, aber keine Einzelheiten philosophisch zu analysiren vermag; so folgt hieraus, dass die grösste Allgemeinheit in ihr herrschen müsse, die alle schärfere Charakteristik, so wie jegliche Individualität, von sich ausschliesst » (*ibid.*, col. 507).

23. AMZL, XVI, nos 21 à 26 : *Gedanken über die neuere Tonkunst und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio.*

la poésie est réussie, le musicien éveille chez l'auditeur le sentiment correspondant à la situation que le poète évoque. Musique et poésie se pénètrent mutuellement, le résultat est une union du sentiment et de l'intuition.

Mozart a été le type du compositeur d'opéra « peintre d'âme ». Lorsque son poète n'exprimait qu'un sentiment vague et général (amour, haine, désespoir, etc.), Mozart a adapté son expression musicale à la situation donnée et a exprimé la nuance particulière de sentiment qui y correspond, de sorte que son œuvre devient un vigoureux tableau sonore.

Beethoven, lui, s'est emparé de la musique instrumentale romantique et a construit une cathédrale colossale dont le faîte se perd dans les nues. C'est un peintre du sentiment, mais sa caractéristique est l'amour du grandiose, du colossal. C'est un Shakespeare musical. Il est d'ailleurs en avance sur son époque qui le comprend difficilement.

Cette fois, les ressemblances avec les idées de Hoffmann sont bien précises et ne sont sans doute pas dues au hasard. Le musicien initié, l'auditeur capable de saisir le sens profond d'une œuvre musicale et de percevoir le message divin qu'elle nous apporte sont des personnages chers à Hoffmann. Quant à l'union de la musique et de la poésie, elle aboutit à un résultat curieux : la musique y prend un caractère particulier par son adaptation à une situation donnée. Il y a là une conception qui s'oppose à celle de Sievers précédemment citée. Beethoven est venu augmenter ces possibilités expressives de la musique par des innovations hardies et en donnant à ses œuvres un caractère colossal qu'ignorait la musique de ses prédécesseurs. En passant, le caractère romantique de la musique instrumentale est signalé. Il faut évidemment comprendre par là son caractère expressif, dans le sens que Hoffmann donne à ce terme : elle révèle la nature profonde et divine à laquelle l'artiste est initié.

A mesure que la *Gazette* avance en âge, les articles consacrés à des sujets généraux ou théoriques s'y font plus rares. Sans doute les théories romantiques sur la musique expressive sont-elles désormais généralement admises et n'ont-elles plus besoin d'être affirmées et défendues. Les numéros du 22 et du 29 octobre 1823 contiennent cependant des *Idées sur la musique* de J. J. Wagner ([24]) où l'auteur examine la question de l'emploi expressif des tonalités. Plus tard, le 6 avril 1825, un anonyme publie une étude *A propos de la caractéristique des tonalités* ([25]).

24. AMZL, XXV, nos 43-44 : *Ideen über Musik.*

25. AMZL, XXVII, no 14, col. 221 et suiv. : *Das Charakteristische der Tonarten betreffend.*

L'idée principale est que chaque tonalité a une valeur expressive qui lui est propre et que cette caractéristique est détruite par les transpositions. Une exception, signalée dans la partition de *La Flûte enchantée,* montre toutefois que

> « ces règles de l'école ne sont valables que jusqu'au moment où un génie les tourne pour le plus grand avantage de ce qu'il veut représenter » ([26]).

La première année de la *Gazette musicale berlinoise* de Reichardt contient, elle aussi, quelques articles sur des questions théoriques ou esthétiques.

Dans des *Remarques diverses sur la musique* ([27]), le même Michaelis qui, dès 1799, collaborait à la *Gazette* de Leipzig cherche à caractériser les diverses tendances de la musique allemande. Un esprit de symétrie ou de mathématique caractérise, d'après lui, les œuvres de J. S. Bach, de Marpurg et de Kirnberger. Sous l'influence du goût italien plus libre, Ph.-Em. Bach, Haydn et Mozart ont uni à l'écriture stricte héritée de leurs prédécesseurs un style plus hardi. On trouve chez eux, outre la profondeur et la régularité de l'harmonie et la rigueur du contrepoint, la liberté et la beauté du chant. Sous l'influence italienne, la mélodie tend à devenir prépondérante. Mais les meilleurs maîtres savent unir les deux tendances, mettre une belle mélodie dans une fugue ou un canon, par exemple, ou bien donner à l'air de chant le plus aimable de l'énergie, de la dignité et un intérêt supérieur. Ceux qui se sont montrés les plus capables de réussir cette difficile synthèse de l'art allemand et de l'art italien sont Mozart, Haydn, Clementi, Cherubini et Beethoven ([28]).

Michaelis ne formule pas ici des considérations générales et théoriques sur la musique, il tente d'analyser des tendances diverses produites par des tempéraments nationaux différents et leur synthèse telle que l'ont réalisée de grands maîtres à la fois continuateurs de l'art de leurs devanciers et ouverts à une influence extérieure. Beethoven est cité parmi ces derniers, à la fin d'une liste où voisinent des noms que la critique ultérieure a renoncé à placer sur le même plan, mais qui tous justifient en quelque façon la remarque de Michaelis.

Un numéro postérieur, de la même année, contient un article intitulé *Quelques mots sur la musique sentimentale et sur la musique naïve* ([29]). La signature C. F. cache peut-être la per-

26. *Ibid.*, col. 228.
27. *Berlinische musikalische Zeitung* (1805), nos 4, 6, 7 : *Vermischte Bemerkungen über Musik.*
28. *Ibid.*, no 7, p. 25.
29. Revue citée, I, (1805), no 38 : *Etwas über sentimentale und naive Musik.* L'article a été reproduit textuellement dans la *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, 1813, no 45.

sonnalité de Christian Friedrich Michaelis, que d'autres articles montrent disciple de Kant et qui serait passé tout naturellement de l'esthétique kantienne à celle de Schiller, dont le titre choisi suffit à indiquer l'influence.

Recherchant les caractères que peut avoir une composition musicale, l'auteur reconnaît à une première catégorie d'œuvres un caractère objectif et organique. La musique est alors un pur jeu de sons, par exemple dans la fugue. Une deuxième catégorie a un caractère subjectif, elle exprime des sentiments et constitue le genre lyrique. Une troisième peut unir en une même représentation les sentiments et leur cause, décrire les objets par rapport à l'émotion qu'ils ont causée. Elle participe à la fois de l'art objectif et de l'art subjectif des catégories précédentes et constituera un genre lyrico-épique.

C'est la deuxième catégorie, celle des œuvres lyriques, que l'auteur veut subdiviser en musique naïve et en musique sentimentale. Pour lui, la musique naïve exprime avec le maximum de simplicité et de calme les sentiments doux de l'âme qui se trouve d'accord avec elle-même. Son caractère dominant est la douceur. La musique sentimentale, plus abondamment représentée que la naïve, exprime plutôt le désir d'atteindre l'état exprimé par la naïve et auquel elle ne peut parvenir qu'après une lutte. Elle offre donc, par des moyens difficiles à analyser, un mélange d'affliction et de joie, de sublime et de beau, de mélancolie et de gaîté. La majeure et la meilleure partie de la musique moderne est sentimentale. Ses représentants principaux sont Haydn, Mozart, Ph.-Em. Bach, Reichardt, Zumsteeg, Beethoven, Cherubini.

La musique sentimentale peut, tout comme la poésie, être satirique ou élégiaque. Les opéras, les symphonies contiennent de nombreux passages de caractère nettement satirique, par exemple chez Mozart et Haydn. Quant à la musique élégiaque, elle a un caractère de douce mélancolie qu'on trouve dans les *largos*, les *adagios*, les *cantabiles* et les *andantes* des meilleurs auteurs.

Cet article est curieux comme tentative pour transposer dans le domaine musical la distinction établie par Schiller entre la poésie naïve, c'est-à-dire qui a sa source dans la nature même et les impressions sensibles qu'elle procure au poète, et la poésie sentimentale, qui cherche la nature à travers les idées ou exprime une aspiration du poète à l'idéal. La distinction théorique établie ici ne correspond d'ailleurs pas tout à fait à celle de Schiller. Le caractère objectif de la musique naïve est celui d'œuvres calmes, qui pourront peut-être se rapprocher de la musique pure, libre jeu de sonorités n'obéissant qu'à des lois organiques. La musique sentimentale, par contre, qui, comme la poésie à laquelle elle correspond, exprime une aspiration vers

l'état naïf, n'y parvient pas sans une lutte aux alternatives nombreuses, où l'expression se fait, suivant le cas, plus énergique ou plus douce. Musique expressive : tel est leur caractère commun, saisissable surtout dans la musique sentimentale, plus variée par définition. L'auteur rejoint finalement Schiller par son affirmation que, comme les poètes, les musiciens modernes sont sentimentaux. Dans la liste de ceux-ci, où figurent côte à côte des musiciens de valeur bien inégale, Beethoven est en bonne place.

L'article théorique suivant, paru dans la même revue quelques semaines plus tard, est signé de Michaelis et consacré à *Quelques remarques sur le sublime musical* (30). Il rappelle au début la distinction établie par Kant entre le beau et le sublime. Le beau est une qualité de la forme, du contour; par conséquent, dit Michaelis, de la mélodie. Le sublime, par contre, doit pouvoir s'appliquer, sous certaines conditions, à un objet brut et informe et se fonder sur l'idée de l'illimité, de l'incommensurable. D'où il suit que le beau dépend de la qualité, le sublime de la quantité.

La musique provoque le sentiment du sublime lorsque l'imagination de l'auditeur est entraînée vers l'illimité, l'incommensurable. Il ne peut donc y avoir de sublime dans la musique que ce qui dépasse la capacité de conception de l'imagination. La musique peut chercher à provoquer le sentiment du sublime par sa disposition interne, indépendamment de son expression sentimentale, ou bien décrire l'état de l'âme où règne ce sentiment. Et Michaelis de rappeler la distinction établie par Kant entre le sublime et le sublime-pathétique, auxquels correspondent respectivement l'épopée et la poésie lyrique. Pour atteindre l'expression sublime, le compositeur se sert aussi du merveilleux, constitué par un élément étrange, surprenant, inhabituel dans la marche de l'harmonie et du rythme. Il déclare que plus d'une grande symphonie de Haydn, Mozart, Beethoven, etc., montre « une disposition, un esprit semblable au plan et au caractère grandiose d'un poème héroïque. Une simple introduction prépare l'auditeur, en excitant l'imagination », à soupçonner vaguement ce qui va venir. Puis se développe « un grand et riche thème » qui « exprime un caractère héroïque en s'affirmant dans une lutte entre beaucoup de tendances adverses ». Le compositeur peut déployer là toutes les ressources de sa technique, pour que « l'expression la plus passionnée se manifeste dans les émo-

30. Revue citée, I, n° 46 : *Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik.* L'article est reproduit textuellement, sous le titre *Über das Erhabene in der Musik*, dans la *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, 1813, n° 45.

tions les plus variées ». C'est un « tableau musical », un « grand ensemble plein d'émotion et magnifiquement organisé » ([31]).

Ici encore, si les idées de Michaelis procèdent de Kant, il se montre original dans la manière dont il essaie d'établir une classification à la manière kantienne parmi les genres musicaux. La valeur expressive qu'il accorde à la musique n'est certes pas conforme aux idées de Kant, qui ne voyait dans la musique qu'un simple jeu de sonorités s'adressant à l'oreille et non au sentiment. Ce qu'il y a de curieux, c'est que, si on fait abstraction de ce que Michaelis indique comme devant être le caractère d'une introduction à une symphonie, tout son dernier développement pourrait constituer, sinon un véritable commentaire de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, du moins une tentative pour en préciser l'esprit. Mais il n'y a sans doute là qu'une simple rencontre, car non seulement l'*Héroïque* n'a pas d'introduction et Michaelis ne fait aucune allusion à une marche funèbre, mais il est peu probable qu'à la date où parut son article il connût l'œuvre nouvelle de Beethoven, qui n'avait encore été exécutée en public qu'à Vienne et ne devait être connue du public de Leipzig qu'en 1807 ([32]). Il faut surtout retenir que, comme dans ses autres articles, Michaelis se montre ici partisan de la musique expressive et va jusqu'à employer le terme de « tableau musical » pour désigner la symphonie qui, selon lui, exprimerait le sublime de l'héroïsme.

31. « In manchen grossen Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven u. a. findet man eine Anordnung, einen Geist, ähnlich dem grossen Plan und Charakter eines Heldengedichts. Ein einfacher Eingang bereitet die Zuhörer auf die folgende reichhaltige Darstellung vor, durch einen langsamen bedeutungsvollen Satz, in welchem keine üppige Melodie herrscht, fast mehr blosse Akkorde langsam eintreten, als Modulationen spielen, und die Einbildungskraft nur zu leisen Ahndungen des Kommenden bestimmt wird. Dieser Satz ist kurz, deutet das Folgende nur im Allgemeinen an, bereitet darauf vor, spannt die Erwartung, welche erst allmählich erfüllt oder übertroffen werden soll. Nun schliessen sich andre Sätze an, in denen sich ein grosses reichhaltiges Thema entwickelt. Der Inhalt desselben tritt nach seiner ganzen Tiefe und seinem Reichtum immer näher. Dieses Thema drückt dadurch einen heroischen Charakter aus, dass es sich im Kampfe mit vielen entgegenstrebenden Bewegungen behauptet. Hier erscheinen auch Kontraste an ihrer Stelle, hier kann das Accompagnement und die vielstimmige, figurierte Behandlung der Musik sich mächtig zeigen, und den Hauptsatz in ein glänzendes Licht stellen. Nun offenbart sich der affektvolleste Ausdruck in den mannichfaltigsten Regungen. Wie sehr beweist da der Componist sein Genie und seinen Geschmack in der Anordnung der Sätze der Symphonie, in der Ausbildung ihres Inhalts, in der klaren richtigen Zeichnung ihrer charakteristischen Themas, in deren Behauptung und Durchführung, in der weisen Anwendung der Contraste und Episoden, im pathetischen Ausdruck, in der originellen Erfindung und Behandlung der Melodie, in der Würde und Anmuth der Modulation und Harmonie, in der wahren lebendigen Schilderung der Affekte und Leidenschaften ! Fliessend ist seine Melodie, ohne matt, oft erhaben, ohne schwülstig zu sein. Die einzelnen Züge seines musikalischen Gemähldes greifen in einander wunderbar ein, machen einander nothwendig, und bilden ein grosses affektvolles, herrlich organisirtes Ganzes » (*ibid.*, 180-181).

32. Cf. J.-G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven*, 112-116.

En 1809 paraît dans la revue viennoise *Der Sammler* un article anonyme intitulé *Idées sur la musique* ([33]), qui cherche à délimiter le domaine propre à la musique par rapport à la peinture. L'auteur pose en principe que la musique dispose des voix de la nature et règne sur le sentiment, qu'elle part du cœur et s'adresse au cœur, qu'elle parcourt la série des sensations et est un écho de la réalité pure, tandis que la peinture ne s'adresse qu'à l'imagination, reproduit des formes, se limite à la reproduction fixe d'un moment et n'est qu'un reflet de l'apparence. Si on veut établir une hiérarchie des arts d'après leur rapport avec l'essence des choses, source de toute vérité, la musique sera supérieure à la peinture, car elle nous met en contact direct avec l'essence des choses. Mais si on se place au point de vue de la capacité d'action de l'homme, la musique sera inférieure à la peinture qui reproduit la forme extérieure, l'apparence de l'objet. La musique s'adresse donc directement au sentiment et ne peut agir directement sur l'esprit, auquel s'adresse immédiatement la peinture. La musique doit, également, obéir plus strictement à la nature, vis-à-vis de laquelle le peintre est plus libre. C'est la condamnation de la musique imitative qui abandonne le domaine du sentiment pour empiéter sur celui de l'esprit, réservé à la peinture.

Tous les arts sont d'ailleurs parents malgré toutes les différences qui les séparent, car si chacun constitue pour son propre compte une théorie et un goût distincts, ils rivalisent d'efforts dans le même sens, pour atteindre la perfection.

La musique est l'art le plus riche en instruments divers, mais c'est aussi celui qui se prête le plus facilement à leur emploi abusif. L'esprit moderne y a introduit l'anarchie et l'individualisme qui se manifestent par l'excès de virtuosité et par des projets trop ambitieux qui sont un défi à la nature et au véritable sentiment.

Les écoles musicales nationales sont des nuances nécessaires d'un même grand objet. En réalité, l'empire des sons appartient à l'humanité entière et il est vain de chercher quelle école est préférable aux autres. L'école nationale allemande peut être fière de compter parmi ses membres Bach et ses fils, Haendel, Abel, Graun, Gluck, Haydn, Winter, Naumann, Paër et Mozart, « l'insurpassable Orphée des Allemands ». L'auteur regrette que Mozart et Schiller ne se soient pas rencontrés pour faire triompher ensemble la musique et la poésie, chacune des deux étant destinée à mener l'autre jusqu'à une apothéose et non à l'enchaîner comme une esclave.

33. *Der Sammler*, I (1809), nos 47-48 : *Musikideen.*

L'article se termine par des plaintes sur l'état présent de l'opéra allemand et sur la mauvaise composition des programmes de concert, où l'harmonie fait trop souvent défaut.

Les idées soutenues par l'auteur sont plus proches des théories romantiques que les articles de la même époque précédemment cités. Tel Lessing et Herder, il cherche bien à délimiter les arts les uns par rapport aux autres, et plus spécialement la musique par rapport à la peinture. Mais il recherche aussi ce qu'ils peuvent avoir de commun et envisage l'union de la musique et de la poésie pour une œuvre commune où chacun des deux arts fournirait à l'autre l'occasion d'atteindre la perfection. Il n'est plus question de considérer la musique, ni même certains genres musicaux, comme un simple jeu de sonorités. La musique s'adresse au sentiment et lui fait entendre l'écho de cette réalité éternellement inaccessible à nos sens, qui ne peuvent percevoir que l'apparence. Si on veut employer la terminologie kantienne à propos d'idées fort éloignées des conceptions de Kant, on peut dire que la musique met notre sentiment en contact avec le monde des noumènes, tandis que nos sens ne peuvent connaître que le phénomène. Le cosmopolitisme du dix-huitième siècle paraît aussi dans cette formule que la musique est le bien commun de toute l'humanité et que chaque école nationale ne représente que la manifestation d'une sensibilité particulière. Il faut relever enfin que, dans l'énumération assez abondante des maîtres de la musique allemande, Mozart est considéré comme le plus grand d'entre eux, mais que le nom de Beethoven n'est même pas cité.

Dans un article consacré à la musique italienne, paru à Vienne en septembre 1813 dans le *Dramaturgischer Beobachter* ([34]), on trouve l'affirmation suivante :

> « La musique vocale doit être une expression plus haute et plus animée des pensées et des sensations de l'âme, une déclamation renforcée. Dès qu'elle ne correspond pas à cette définition, elle devient un monstre ([35]). »

Il n'est évidemment question ici que d'un genre particulier, où la musique est unie aux paroles. Contrairement à l'opinion émise dans l'article précédent, la musique est subordonnée à la poésie, sa valeur expressive vient à la fois renforcer celle des paroles et la placer sur un plan supérieur. La vraie musique est donc expressive. Si elle ne possède pas cette qualité, elle cesse d'être quelque chose de définissable.

34. *Dramaturgischer Beobachter*, I, nos 6, 7, 8 : *Über die italienische Oper.*

35. « Die Vocalmusik soll ein höherer belebterer Ausdruck der Gedanken und Empfindungen der Seele, eine verstärkte Declamation seyn ; sobald sie dieser Definition nicht entspricht, wird sie zum Unding » (*ibid.*, no 8, 32).

La signature de Chr. Fr. Michaelis reparaît en 1818 au bas d'un article publié dans le *Leipziger Kunstblatt* et intitulé *Sur quelques analogies entre la musique et les arts de la parole* ([36]). Il constate d'abord que la musique, comme la poésie, se manifeste dans le temps et non dans l'espace. Elle est donc plus proche de la poésie que des arts plastiques. Il affirme ensuite que tous les arts sont animés par un esprit commun. La preuve en est que, dans leurs œuvres musicales, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini se montrent souvent poètes. Par ailleurs, la musique et la peinture ont des caractéristiques communes : l'une et l'autre ne répartissent-elles pas la lumière et l'ombre, soit par le jeu des couleurs, soit par celui des sonorités? Le but commun à la musique et aux autres arts est une belle représentation qui procure un plaisir esthétique. Mais pour augmenter son effet et pour réaliser certaines expressions, la musique, comme la poésie, a parfois besoin de surprendre son auditoire. Les moyens dont la musique dispose pour produire ces effets de surprise sont les modulations inattendues, les cadences imprévues, les changements de rythme, l'augmentation ou la diminution du volume sonore, les pauses inattendues, l'entrée subite de certains instruments, etc. C'est de cette façon qu'elle donnera peut-être à l'œuvre un caractère *merveilleux* et *romantique*. Le contraste peut être poussé très loin. Haydn, dans certaines pièces humoristiques, l'a poussé jusqu'au ridicule, par exemple dans certain quatuor qui se termine par un canon.

L'auteur classe ensuite les œuvres musicales en divers genres : le grand et le sublime, le noble, le solennel, le touchant, le gracieux, le naturel et le naïf. Il recommande de chercher la clarté, aussi nécessaire en musique qu'en poésie, et d'éviter la prolixité.

Au poème héroïque correspondent le grand concerto et la grande symphonie. Les symphonies peuvent s'apparenter d'ailleurs à la comédie ou à la tragédie. Au monologue correspond le solo, au dialogue le duo, etc. Un concerto pour piano de Beethoven appartient à ce genre et produit un effet rare.

La *Symphonie pastorale* de Beethoven est déclarée « comparable à un poème descriptif et champêtre ». On trouve d'ailleurs des exemples de musique pittoresque et champêtre chez Haendel, Haydn et d'autres, et aussi dans des ouvertures et des opéras. On voit par là que la musique « n'agit pas seulement sur le cœur, mais aussi sur l'imagination » et que son rôle peut consister à éveiller des images dans l'âme » et à « décrire des scènes de la nature et de la vie » ([37]).

36. *Leipziger Kunstblatt*, 1818, n° 112, 457 et suiv. : *Über einige Analogien zwischen der Musik und den redenden Künsten.*

37. *Ibid.*, 459.

Poursuivant son examen des éléments communs à la musique et à la poésie, Michaelis rapproche les canons et ariettes pour instruments des énigmes et des sonnets, et signale que les danses anciennes ont certains rythmes caractéristiques qui rappellent ceux des vers. Il trouve encore dans les œuvres musicales des analogies avec l'élégie et l'ode, il rapproche le rondo du lied. Il proclame enfin que la musique, comme la poésie, a une grammaire, une logique, une rhétorique, des principes de style et qu'elle doit, elle aussi, se soucier de l'harmonie et de la symétrie.

Comme dans les autres articles du même auteur, le point de départ est kantien. Mais dans la suite de la démonstration se montre une influence romantique : l'esprit commun que les différents arts reflètent en leurs manifestations particulières est l'élément fondamental de cette théorie romantique dont l'influence a amené l'expérience wagnérienne de fusion des arts en une œuvre collective. La tentative de Michaelis pour établir un classement parallèle des genres poétiques et des genres musicaux est destinée à montrer les conséquences de cette origine commune des arts et la parenté de la musique avec la poésie, qui s'expriment toutes deux dans le temps. Ici encore on retrouve l'idée, évidemment chère à Michaelis, que la musique doit être expressive, et c'est d'après leur caractère expressif qu'il classe les genres. Il définit enfin le caractère romantique que peuvent avoir certaines œuvres comme un élément merveilleux lié à un effet de surprise, à un contraste brusque et inattendu que l'auteur peut produire grâce à divers moyens que la technique musicale met à sa disposition.

La question des rapports des arts entre eux était d'ailleurs à l'ordre du jour. En 1821, F. A. Kanne publie dans le *Conversationsblatt* de Vienne un article intitulé *Sur l'harmonie dans la musique, du point de vue de sa parenté avec la peinture, la sculpture et la poésie* ([38]). Il affirme au début que la musique est, parmi tous les arts, parmi les fleurs les plus belles de l'humanité nées d'un seul souffle de la divinité, le rameau le plus jeune. L'origine de la musique est pour lui la mélodie, mais il ajoute immédiatement que l'action de l'harmonie et du rythme est importante et ne saurait être négligée. La mélodie est comparable à la belle ligne, elle joue le même rôle qu'en peinture le beau contour d'un objet. Les variations de hauteur de la ligne mélodique constituent les relations harmoniques, engendrent l'harmonie. L'auteur cherche alors à définir l'harmonie et ses rapports avec la mélodie, et trouve qu'elle constitue la couleur, l'ombre et la lumière de la mélodie. Ainsi les dissonances font en musique le même effet qu'en peinture les couleurs heurtées.

38. *Conversationsblatt*, III, nos 65 à 70 : *Über die Harmonie in der Tonkunst, in Beziehung auf ihre Verwandtschaft mit der Mahlerey, Plastik und Dichtkunst.*

L'article pousse ensuite dans le détail la comparaison entre la musique et la peinture, rapprochant toujours la mélodie du contour et l'harmonie du coloris et de la distribution de la lumière et de l'ombre. Il proclame qu'aucun des deux éléments, harmonie ou mélodie, ne doit dominer l'autre. Il n'y a pas entre eux de hiérarchie, tous deux doivent jaillir ensemble.

La poésie connaît d'ailleurs, elle aussi, l'harmonie et la mélodie. L'auteur énumère quelques poètes qu'il considère comme maîtres de l'harmonie, puis proclame Gœthe seul maître de l'harmonie et de la mélodie à la fois, comme Mozart.

Il s'agit encore ici, à un autre point de vue que celui de Michaelis, d'une tentative pour rechercher les éléments communs à la musique, à la peinture et à la poésie. C'est surtout l'harmonie qui est l'objet de l'étude de Kanne, et la façon dont il la rapproche du coloris et de la distribution des ombres et des lumières dans la peinture, ou dont il en montre l'existence dans la poésie, ne manque ni de finesse, ni d'ingéniosité. Le début de l'article proclame que tous les arts procèdent d'un principe unique, qui leur est commun et explique leur parenté. Par là Kanne se rattache aux théories esthétiques romantiques. Mais son étude n'a rien de particulièrement philosophique, elle est d'un musicien-poète qui cherche à déterminer les caractères communs que peuvent avoir des techniques différentes, plutôt que d'un véritable théoricien ou d'un amateur d'abstractions. Une preuve que l'auteur a entendu se limiter à une étude technique, fragmentaire d'ailleurs puisqu'il ne considère que l'harmonie, est qu'il n'est pas question de la valeur expressive que pourrait avoir ou ne pas avoir la musique. Il ne paraît cependant pas téméraire d'induire que Kanne était partisan de la musique expressive : si la technique musicale a des caractères communs si importants avec la peinture ou la poésie, c'est qu'elle est, elle aussi, capable d'en faire un usage analogue à celui qu'en font les peintres et les poètes, c'est-à-dire de peindre et de décrire.

L'année suivante, en juillet, la *Gazette musicale* de Vienne publiait un long article anonyme intitulé *De l'énergie organisatrice du compositeur* ([39]). Le plaisir artistique, est-il dit au début, dépend du rapport entre la vérité et la beauté dans l'œuvre d'art. Cette œuvre d'art est le produit de l'énergie organisatrice de l'artiste, laquelle est due à une étincelle divine, à un appel des esprits. Le royaume des sons, dont l'existence ne se manifeste qu'à l'oreille, n'est lui-même qu'un monde des esprits

39. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Vienne, 1822, nos 57 à 61 : *Von der Bildungskraft des Tonsetzers.*

que met en mouvement l'esprit qui le gouverne : le compositeur. Et l'œuvre musicale agit sur le sentiment des auditeurs :

> « Ne vous sentez-vous pas saisis par les frissons du monde des esprits lorsque la puissante imagination d'un grand esprit créateur vous enveloppe de sonorités frémissantes et agite tous vos sentiments pour provoquer chez vous l'effroi et le courage, la crainte et l'étonnement, l'angoisse et une exaltation puissante et surhumaine de l'âme? ([40]) »

L'effet ainsi produit est facile à expliquer lorsqu'il s'agit de morceaux de chant, où les paroles précisent dans quel sens doit agir la force de suggestion de la musique. Mais il faut l'étudier aussi dans les œuvres instrumentales, par exemple dans les symphonies de Mozart, de Haydn ou de Beethoven, où s'exprime justement

> « le caractère intime de ces grands compositeurs si familiarisés avec le langage des esprits » ([41]).

C'est par une sorte de modelé musical — semblable à celui de la sculpture, à cela près qu'il s'exprime dans le temps et non dans l'espace — que se manifeste l'esprit organisateur du compositeur; dans notre sentiment s'éveille alors un écho mystérieux et prophétique, un souvenir confus et cependant impérissable, toujours prêt à s'épanouir en une floraison embaumée.

Le compositeur qu'anime une réelle énergie organisatrice possède donc un véritable « pinceau invisible » à l'aide duquel il peut « tout peindre ». Il peindra par exemple le héros en pleine lutte et dessinera en traits exacts, devant notre âme, les moments de son courage. Il faut d'ailleurs bien comprendre qu'il n'est pas question de représenter l'image matérielle d'un combattant dans la mêlée, mais « la lutte d'un mortel hardi contre le destin dans un grand moment de la vie ». Les sons donnent à l'âme « l'élan nécessaire pour qu'elle se représente cette figure ». Mais on peut encore, grâce à eux, peindre « l'agitation intérieure de son âme » et les vicissitudes par lesquelles elle passe au cours de la lutte ([42]).

40. « Oder fühlt ihr Euch nicht von den Schauern der Geisterwelt ergriffen, wenn die gewaltige Phantasie eines grossen schöpferischen Geistes Euch in Tönen umrauscht und alle Eure Gefühle aufregt zu Schrecken und Muth, zu Furcht und Staunen, zu Bangigkeit und kraftvoller, übermenschlicher Erhebung der Seele » (*ibid.*, n° 57, col. 451).

41. *Ibid.*, col. 452.

42. « Wir wollen von Helden im Schlachtgewühle gar nicht sprechen, sondern vom Kampfe eines kühnen Sterblichen mit dem Schicksale, in einem grossen Momente des Lebens. Der Mahler mahlt seine grossartige, kraftverkündende Gestalt in einer seinem Gefühle nach, interessanten Stellung.

« Wir geben der Seele durch Töne nur den Anstoss sich dieselbe selbst auszumahlen, können aber durch diese Töne doch weit mehr vollbringen, denn wir mahlen die innere

Mais l'énergie organisatrice du compositeur doit être purifiée par l'étude de toutes les écoles musicales du passé, il doit se soumettre aux lois que le temps a permis de dégager des chefs-d'œuvre réalisés jadis. C'est de leur forme que doit procéder la forme de son œuvre. Il devra continuer l'œuvre des anciens et chercher, comme ils le firent, de nouvelles sources de beauté, ce qui n'est jamais impossible, grâce à une « étincelle divine » qui anime l'énergie productive et la rend inépuisable ([43]).

Toute la vie de l'artiste dépendra donc de la loi du monde des esprits, dont le but est de faire disparaître pour lui le reste du monde, c'est-à-dire le monde sensible.

Il n'y a plus ici trace de kantisme. Ce sont des idées romantiques analogues à celles de Hoffmann qui forment la base de cet article. Comme Hoffmann, l'auteur considère que l'inspiration de l'artiste est quelque chose d'extérieur à sa personnalité, une révélation venue d'un mystérieux monde des esprits. L'œuvre musicale évoque en notre âme, dans notre sentiment, un écho, un vague souvenir de ce monde des esprits que l'humanité pouvait jadis fréquenter librement (ici l'auteur se rapproche plutôt de Novalis). Toujours comme Hoffmann, l'auteur reconnaît à la musique instrumentale un caractère expressif. Prenant comme exemple l'héroïsme, il indique que l'œuvre musicale consacrée à l'expression de l'héroïsme ne sera pas une description de bataille, mais plutôt une peinture de la psychologie du héros en lutte contre un destin contraire. Bien que le nom de Beethoven ne soit pas prononcé à ce propos, on peut se demander si, dans ce passage, l'auteur n'a pas songé à la *Symphonie héroïque* ou à la *Cinquième symphonie*. L'étude des maîtres anciens donnera à l'artiste une technique sûre, disciplinera son tempérament, mais il devra y chercher, plutôt que des modèles formels, des exemples d'originalité et de recherche de la nouveauté. Le progrès artistique est à ce prix, ainsi le veut la loi des esprits qui dirigent l'artiste, qui seuls doivent représenter pour lui le véritable univers où il a sa place, tandis que le

Bewegung seiner Seele, wie er im Gefühle seiner Grösse sich ermannt, und die furchtbaren Hindernisse, welche das Schicksal ihm in den Weg legt, aus dem Wege räumt ! Wie neue Schrecken ihm in den Weg treten, seine Kraft verdoppeln und seine Anstrengung vermehren ! Wie feindselige Dämonen mit höhnischem Gelächter seiner Schwachheit zu spotten scheinen ! Wie die Verzweiflung sich seiner Seele bemächtigt und sein inneres Leben zu vernichten droht. Wie die Liebe, die alles Irdische verklärende Gottheit, hinzutritt, und seinen in trüber Schwermuth versunkenen Geist aufrichtet, mit einem Blicke unaussprechlicher Wonne, dass er neu erwacht in seiner Kraft, mit freyem Geiste und zehnfachem Muthe, und von neuem beginnt sein erhabenes Werk ! » (*ibid.*, n° 58, col. 457-458).

43. « Schon diess letztere setzt voraus, dass er selbst manches unstatthaft finden, und neue Quellen der Schönheit aufsuchen wird, eben weil die productive Kraft eines bildenden Geistes unerschöpflich, weil sie von einem göttlichen Funken beseelt ist, der durch neue Anschauung und Gestaltung die Summe des Schönen zu vermehren, nicht unterlassen kann » (*ibid.*, col. 459).

monde grossier perceptible à nos sens doit à ses yeux cesser d'exister.

Les articles examinés montrent combien, peu à peu, les théories romantiques sur la musique s'étaient répandues. Elles n'étaient cependant pas admises par tout le monde sans discussion. Ainsi on trouve en décembre 1823, dans l'*Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt* de Vienne, une curieuse protestation contre un article d'un *Lexique de conversation* où il était dit que la nature intime de la musique est romantique, c'est-à-dire de nature irrationnelle, avec, comme conséquence, l'affirmation que la vraie musique n'avait pu être « qu'un produit de la nouvelle civilisation romantique ». L'auteur de la protestation demande ironiquement dans quelle « université romantique » on enseigne cette esthétique et prie « les esthéticiens romantiques modernes » de vouloir bien « éclaircir cette explication de la musique romantique » ([44]).

L'auteur affecte sans doute de ne pas comprendre surtout le passage qu'il a souligné, dont la signification peut être seulement : la musique a pour origine le désir d'accéder à ce que d'autres nomment le monde des esprits ou le monde de l'absolu, ce désir est de nature sentimentale et non rationnelle. La musique ainsi conçue est romantique, au sens que les romantiques allemands donnent à ce terme. C'est la conception de Hoffmann que ce protestataire déclare ne pouvoir comprendre parce qu'elle est formulée de façon trop abstraite à son gré.

En 1826, la *Musikalische Eilpost* de Weimar signalait, en guise de contribution à l'étude des rapports entre la poésie et la musique, l'opinion émise par Friedrich Mosengeil dans sa préface aux morceaux de déclamation qu'il avait composés pour permettre l'exécution au concert de tous les numéros de la partition d'*Egmont* de Beethoven en les reliant par un résumé du drame. Mosengeil indique que sa tentative semble permettre l'espoir de créer un nouveau point de contact entre deux arts frères, la poésie, par laquelle le langage devient musique, et l'art sonore, par lequel la musique devient un langage. Il faudrait, pense-t-il, traiter les tragiques grecs comme il l'a fait d'*Egmont*. Ainsi peut s'ouvrir un champ d'activité nouveau pour le poète,

44. « Im *Conversationslexikon für gebildete Stände* lese ich im Artikel *Italienische, deutsche und französische Musik* folgende Stelle : « Da die innere Natur der Musik durchaus « romantisch ist, das heisst, da sie aus einem *unbekannten, von allen Verstandesbegriffen « entblössten Sehnen hervorgeht;* so konnten die Griechen, sagen wir, aus diesem Grunde « auch keine eigentliche Musik in unserem Sinne des Wortes besitzen. Die Musik musste « und konnte also nur allein ein Erzeugniss der neuen romantischen Bildung seyn. » Auf welcher romantischer hohen Schule hat wohl der Verfasser dieses Artikels (Pq.) seine Geschmackslehre studirt? Die modernen romantischen Aesthetiker werden höflich ersucht, diese Erklärung der romantischen Musik aufzuklären und den Verehrern der Romantik dieses Räthsel zu lösen » (ATUW, XVI, n° 147, 588 : *Musikalischer Wegweiser.*

le compositeur et le déclamateur, ce dernier voyant augmenter son importance et devenant semblable au chorège antique. Gœthe, ajoute l'auteur de la communication, partage cet avis. Une lettre qu'il a adressée à Mosengeil indique qu'il verrait un grand intérêt à une tentative pour abréger ainsi les tragédies antiques et leur faire retrouver la vie. On pourrait même faire intervenir le chant et produire ainsi « maint effet agréable et surprenant » ([45]).

L'intérêt de cette citation, au point de vue qui nous occupe, est le souci d'établir un lien entre la poésie et la musique en les rapprochant l'une de l'autre.

S'il faut maintenant essayer de dégager de ces articles divers une tendance, une évolution, on peut dire que les premiers en date partent du point de vue de Kant, mais essaient déjà de le compléter ou de le modifier. La conception kantienne de la musique comme un simple jeu de sonorités qui ne s'adresse qu'à l'oreille est en effet assez superficielle. C'est un des points faibles de la *Critique du jugement*. Il s'est donc agi de chercher si la musique n'était pas autre chose qu'un jouet sonore et si elle ne s'adressait vraiment qu'à notre ouïe. La réponse a été l'affirmation de la valeur expressive de la musique, qui s'adresse à notre sentiment. Et peu à peu, avec des nuances qui tiennent à l'esprit des différents auteurs d'articles tout autant qu'à la diversité de leurs conceptions et à la variété des points de vue auxquels ils se sont placés, s'effectue le passage du point de vue kantien à la conception romantique : la musique est une porte ouverte sur le monde des esprits, inaccessible à la fois à nos sens et à notre sentiment. La vraie musique, la seule qui mérite ce nom, est la musique expressive. Ses divers éléments concourent à lui donner ce pouvoir expressif qui à la fois nous procure l'intuition d'un univers supérieur et provoque en nous des émotions par lesquelles notre âme vibre à l'unisson de celle du musicien créateur.

En outre, une question qui hante la plupart des auteurs de ces articles est celle des rapports des arts entre eux. Tandis que Lessing et Herder avaient cherché à isoler les arts les uns des autres en montrant ce que chacun a de spécifique, les romantiques les considèrent comme issus d'une origine commune, du même souffle divin. Il est donc normal qu'ils insistent principalement sur les éléments communs ou les points de contact des différents arts. Plusieurs des articles examinés recherchent ce que peuvent avoir de commun la musique, la peinture, la sculpture ou la poésie. Cette préoccupation d'établir une sorte d'in-

45. *Musikalische Eilpost*, Weimar, I, n° 20, 160 : *Dichtkunst und Tonkunst.*

terférence entre les divers arts devait conduire les romantiques à rêver d'un art synthétique ou total, entrevu par Hoffmann, dont la réalisation a été tentée par Richard Wagner.

Caractère expressif de la musique, parenté des différents arts considérés comme des manifestations isolées d'une inspiration divine commune à tous : telles sont les idées générales qu'on peut dégager de ces articles consacrés à des questions musicales théoriques ([46]).

***

Il y a donc un parallélisme très net entre l'évolution des théories musicales des philosophes ou écrivains et celle des idées générales exprimées par la critique musicale du début du dix-neuvième siècle. Il est impossible de ne pas considérer l'évolution des conceptions des critiques comme le reflet de celle des doctrines philosophiques. L'une comme l'autre participent au mouvement d'idées romantique et en portent les signes caractéristiques. C'est en fonction de ces idées générales sur la musique que ceux de ses contemporains qui ont essayé de comprendre Beethoven et son art ont interprété sa personnalité et ses œuvres, et la critique proprement beethovenienne suit une courbe analogue à celle des idées générales et des conceptions théoriques. Des écrivains comme Hoffmann, Bettina Brentano et d'autres de moindre importance ont leur place marquée à certains points de cette évolution, selon le moment où ils ont écrit et l'importance diverse des influences qu'ils ont subies. L'originalité de Beethoven leur a servi en quelque sorte à cristalliser leurs conceptions théoriques autour d'un exemple concret. C'est la façon dont s'est opérée cette cristallisation qu'il faut maintenant étudier.

46. Ce n'est pas seulement dans des articles proprement dits consacrés à la musique que s'est exprimée cette conception de la musique expressive. On la trouve également dans diverses pièces de vers publiées à différentes dates et dont l'examen détaillé n'apporterait pas de nuances nouvelles à l'expression des idées déjà relevées. Les principales sont :

Prometheus, Vienne, 1808, n° III, 87-90 : *Haydns Jubelfeyer* (H.-J. von Collin).

Même revue, 1808, n° V/VI, 177 : *Macht der Musik* (Wezel)

Der Sammler, Vienne, VIII, n° 5 (11 janvier 1816), 19 : *Der Sänger* (Susanne W.).

Même revue, VIII, n° 68 (6 juillet 1816), 275 : *Die Orgel* (Christian Schreiber).

Même revue, IX, n° 36 (25 mars 1817), 144 : *Die Tonkunst* (J.-G. Fellinger).

Conversationsblatt, Vienne, I, vol. II, n° 2 (6 juillet 1819), 14 : *Weihe der Tonkunst* (Franz Gräffer).

AMZL, XXVII, n° 1 (5 janvier 1825), col. 1-2 : *Die Sendung der Töne* (Dr Breidenstein).

AMZL, XXVIII, n° 1 (4 janvier 1826), col. 1-6 : *Der Muse Gruss* (Christian Schreiber).

AMZL, XXIX, n° 1 (3 janvier 1827), col. 1-6 : *Ode an die Musik* (Christian Schreiber).

DEUXIÈME PARTIE

Les éléments de la légende romantique de Beethoven

I

E. T. A. Hoffmann

L'attitude de Hoffmann à l'égard de Beethoven est conforme à sa conception générale de la musique. Elle ne diffère pas de celle qu'il a prise à l'égard de Mozart, de Haydn, de Bach et des vieux maîtres italiens, qu'il a considérés à travers ses idées romantiques.

Les allusions plus ou moins brèves à Beethoven, éparses dans l'œuvre de Hoffmann, et dont la plupart figurent dans les *Kreisleriana*, sont le plus souvent des appréciations générales, qui répètent seulement l'opinion que Hoffmann fonde sur l'étude détaillée d'œuvres de Beethoven. Cette opinion se dégage de l'examen d'une série d'études, échelonnées de 1810 à 1814, publiées dans la *Gazette musicale* de Rochlitz, dans les *Phantasiestücke* et dans les *Serapionsbrüder* (1). En 1815, peu de jours avant la première représentation à Berlin de *Fidelio*, il a bien écrit à Härtel pour lui proposer de rendre compte de l'opéra de Beethoven (2). Mais le compte rendu de la *Gazette musicale* fut fait par le correspondant berlinois habituel. Les opinions formulées par Hoffmann s'appliquent donc uniquement (si l'on fait abstraction des deux chansons de Claire, dans *Egmont*) à des œuvres instrumentales. Il faut noter aussi que Hoffmann n'a pu connaître de Beethoven que des œuvres que les partisans des « trois styles » rangent dans sa deuxième période.

Pour Hoffmann, Beethoven est surtout le musicien de l'énorme, du colossal, du démesuré. Dans *Ombra adorata*, le personnage principal, accablé par une succession d'incidents fâcheux, se félicite d'avoir entendu dans un concert une œuvre insignifiante au lieu de la *Cinquième Symphonie* annoncée au programme. Se trouvant actuellement dans un état de dépression morale, il

1. Cf. plus haut, p. 34 et suiv.

2. Lettre du 5 octobre 1815. — H. von Müller, *E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller für Breitkopf und Härtel*, 1809-1819 (*Süddeutsche Monatshefte*, 1908, 5e année, vol. I, p. 55).

craint d'être saisi par le puissant esprit de Beethoven et emporté « dans le royaume du gigantesque, de l'incommensurable, qui s'ouvre au tonnerre de ses sonorités » ([3]).

Les œuvres de Beethoven sont au nombre de ces « nourritures fortes » que devra éviter l'apprenti musicien soucieux de ne point choquer le goût du public philistin. Dans les humoristiques *Pensées sur la haute valeur de la musique,* Hoffmann indique que, si un enfant montre qu'il a cette étincelle artistique tant redoutée des familles bourgeoises, un régime prudent, comportant « la suppression complète de toute nourriture excitante », c'est-à-dire de la poésie et des œuvres de Mozart, Beethoven et autres, le ramènera à la normale ([4]).

A plusieurs reprises, Hoffmann nomme Beethoven auprès de Haydn et de Mozart. Il le considère donc comme leur égal. Un passage du début du compte-rendu de la *Symphonie en ut mineur* montre qu'il le considère aussi comme leur continuateur, comme celui qui a achevé l'évolution musicale dont leur œuvre instrumentale ne marquait que le début. Des musiciens de génie, dit-il, ont porté la musique instrumentale à son point actuel de perfection, non parce que l'interprétation expressive de la musique s'est trouvée facilitée par les perfectionnements apportés aux divers instruments ou parce que les exécutants déploient une plus grande virtuosité que dans le passé, mais parce que ces compositeurs ont reconnu plus exactement l'essence profonde et intime de la musique. Ce sont Haydn et Mozart, les créateurs de la musique instrumentale moderne qui, les premiers, ont montré à leurs auditeurs l'art dans toute sa gloire. Mais l'amour a permis à Beethoven d'en pénétrer l'essence la plus intime. Tous trois, ayant également saisi l'essence particulière de l'art, sont également romantiques ([5]).

Hoffmann caractérise alors Haydn comme une âme enfantine et sereine, dont les symphonies évoquent une humanité heureuse dans de verdoyants bocages et font songer au paradis terrestre.

3. « Was wäre aus mir geworden, wenn, beinahe erdrückt von all' dem irdischen Elend, das rastlos auf mich einstürmte seit kurzer Zeit, nun Beethovens gewaltiger Geist auf mich zugeschritten wäre und mich wie mit metallnen, glühenden Armen umfasst und fortgerissen hätte in das Reich des Ungeheuern, des Unermesslichen, das sich seinen donnernden Tönen erschliesst » (*Kreisleriana* [HWM, I, 45]).

4. « So wird ein guter Erzieher durch eine kluge Geistesdiät, z. B. durch das gänzliche Entziehen aller fantastischen, übertreibenden Kost (Poesien und sogenannter starker Kompositionen von Mozart, Beethoven u. s. w.),... sehr leicht das verirrte junge Subjekt auf den rechten Weg bringen... » (*Ibid.*, 53).

5. « Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen, ist — Beethoven. Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt, der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich » (HWG, XV, 11).

Mozart, lui, nous fait descendre dans l'empire des esprits et provoque en nous la crainte, mais une crainte dont l'intensité n'est pas telle qu'elle devienne une torture : c'est plutôt un « pressentiment de l'infini ». Aux accents de la musique de Mozart, la nuit s'éclaire et nous contemplons le monde radieux des esprits, prêt à nous accueillir. Comme exemple précis, Hoffmann cite la *Symphonie en mi bémol,* dite le *Chant du Cygne*. Venant ensuite à Beethoven, il le déclare romantique, au sens qu'il donne habituellement à ce terme. Il est même plus romantique que Haydn et Mozart, car il nous révèle un infini extérieur à nous. La caractéristique de sa musique instrumentale est, d'après Hoffmann, de provoquer chez l'auditeur un sentiment d'inquiétude qui peut aller jusqu'à l'épouvante, en présence de cette révélation. Cette conception permet à Hoffmann d'expliquer en passant, non sans ingéniosité, le caractère particulier de l'inspiration beethovenienne, surtout à son aise dans la musique instrumentale : dans la musique vocale, l'inévitable précision des paroles obligerait, croit Hoffmann, la musique à renoncer à prendre son vol vers le monde des esprits et l'attacherait pesamment à la terre. Nous retrouvons ici l'expression de cette antinomie entre la musique, expression de l'infini, et les paroles, qui par leur nature même doivent désigner des objets ou des sentiments déterminés, que Hoffmann a signalée également dans *le Poète et le Compositeur*. Par là, Hoffmann explique aussi le fait que la musique instrumentale de Beethoven n'ait été comprise, à son époque, que par une élite, tandis que la grande masse des auditeurs y restait réfractaire. Les hommes capables de pénétrer, par le sentiment, la vie de la Nature et d'avoir l'intuition de l'infini ne peuvent évidemment constituer une imposante majorité. Ce sont des êtres d'exception, qui éprouvent ce que la masse des individualités vulgaires ne saurait même imaginer ([6]).

Hoffmann défend ensuite Beethoven contre le reproche, formulé fréquemment par ces auditeurs vulgaires, de ne pas savoir

6. « So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuren und Unermesslichen. Glühende Strahlen schiessen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf und ab wogen, enger und enger uns einschliessen und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der, Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher... Haydn fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entzetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist, und daher mag es kommen, dass ihm Vokalmusik, die unbestimmtes Sehnen nicht zulässt, sondern nur die durch Worte bezeichneten Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt und seine Instrumentalmusik selten die Menge anspricht » (*Ibid.*, 11-12).

discipliner son imagination et de produire, au lieu d'œuvres logiquement ordonnées et équilibrées, des compositions chaotiques dans lesquelles il déverserait pêle-mêle, sans souci de la forme ni du choix des idées, ce que lui suggérerait son imagination ardente. Toujours conformément aux idées romantiques, Hoffmann représente ici Beethoven comme dominant le monde des sons, se détachant de lui comme par l'effet de l' « ironie romantique », et disposant des éléments musicaux que lui suggère son inspiration selon une logique organique, qui convient à la nature particulière de ces éléments et est en quelque sorte dictée par elle, au lieu de reposer sur la tradition constituée peu à peu par les musiciens du passé. L'art du développement, la structure traditionnelle de la symphonie, chacun en voit le modèle dans les œuvres de Haydn et de Mozart. Beethoven est leur égal, mais non leur imitateur. Si l'on veut apprécier les œuvres de Beethoven selon leur conformité plus ou moins grande à un canon déduit de la production du passé, on n'y apercevra que chaos. Mais si on fait l'effort nécessaire pour en comprendre l'originalité, on y aperçoit une logique particulière, une unité originale, qui provient de ce qu'un germe unique, une cellule-mère engendre des formes luxuriantes, dont le développement peut être comparé à celui d'une plante. Beethoven possède donc non seulement le génie créateur, source d'inspiration abondante, mais aussi l'art de la composition réfléchie, l'art de disposer les éléments de son œuvre selon un plan logique. Génie et réflexion sont nourris par le romantisme de la musique, tel que l'entend Hoffmann. C'est toujours un Beethoven romantique que Hoffmann nous représente, mais cette fois il souligne son originalité et le distingue de Haydn et de Mozart. Ceux-ci semblent constituer ici ce qu'on pourrait appeler l'équipe des musiciens romantiques du passé. Beethoven est le romantique moderne, le dernier en date et le plus original, qui achève l'évolution commencée par les autres sans s'astreindre à copier leurs procédés, sans couler ses œuvres dans le moule des leurs ([7]).

Ayant ainsi caractérisé le génie de Beethoven, Hoffmann va analyser la *Cinquième symphonie*, non sans avoir affirmé qu'elle manifeste en gradation le romantisme de Beethoven et « em-

7. « Nichtsdestoweniger ist er, rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen. Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Wie ästhetische Messkünstler im Shakespeare oft über gänzlichen Mangel innerer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben und nur dem tieferen Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst : so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird. Tief im Gemüte trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht » (*Ibid.*, 12).

porte irrésistiblement l'auditeur dans le merveilleux empire des esprits : l'infini » ([8]).

Le début du premier *allegro,* dit ensuite Hoffmann, considéré jusqu'au point d'orgue sur la dominante, détermine le caractère de tout le morceau : sentiment de l'inconnu, du mystère. L'exposition du thème principal, au début, suggère la tonalité générale de *mi bémol majeur,* et ce n'est qu'à la septième mesure que paraît la fondamentale d'*ut mineur.* Hoffmann trouve même que la phrase mélodique par laquelle les premiers violons répondent à l'exposé insistant du premier motif reste fidèle à ce caractère de nostalgie anxieuse et inquiète qu'exprime tout l'*allegro.* Dans la deuxième partie de l'*allegro,* il signale les modulations qui la distinguent de la première, puis la succession d'accords de septième diminuée, qui libère le cœur « oppressé et angoissé par des pressentiments de l'immense » ([9]).

Hoffmann analyse ensuite les développements de l'*allegro* et signale les imitations nombreuses du motif principal, en insistant sur leur caractère angoissant et mystérieux. Dans la conclusion de son examen du premier mouvement, il insiste sur la brièveté et la simplicité du thème principal et des phrases secondaires. Pourtant les développements, déclare-t-il, n'ont rien de fragmentaire. Les « imitations » y maintiennent le sentiment « dans une inexprimable nostalgie » ([10]).

Hoffmann rapproche ensuite l'*andante* de compositions analogues de Haydn, où un motif est diversement varié. Il constate que son originalité n'est pas comparable à celle du premier mouvement, puis recherche comment il se rattache au sentiment général qu'exprime l'œuvre. Toutes ses phrases sont mélodieuses, mais les modulations font songer à des retours de « l'esprit terrible qui dans l'*allegro* s'emparaît de l'âme et l'angoissait » et devant lequel les êtres aimables et consolateurs qui nous entouraient prennent la fuite ([11]).

Passant ensuite à l'examen du *Menuet,* Hoffmann le trouve conforme au modèle établi par Haydn, et le caractérise comme la partie la plus piquante et la plus spirituelle de l'ensemble.

8. « Lebhafterer hat Rez. das nie gefühlt, als bei der vorliegenden Symphonie, die in einem bis zum Ende fortsteigenden Klimax jene Romantik Beethovens mehr als irgend ein anderes seiner Werke entfaltet und den Zuhörer unwiderstehlich fortreisst in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen » (*Ibid.,* 12).

9. *Ibid.,* 18.

10. « Man sollte glauben, dass aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu Fassendes entstehen könnte : aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, sowie auch die beständige aufeinanderfolgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Akkorde, welche das Gefühl festhält in einer unnennbaren Sehnsucht » (*Ibid.,* 21.)

11. « Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben » (*Ibid.,* 22).

Il a pourtant le même caractère que les mouvements précédents, les modulations et la brièveté du thème « éveillent de nouveau cette inquiétude, ces pressentiments de l'empire merveilleux des esprits » qui distinguent la musique de Beethoven ([12]).

Hoffmann analyse ensuite en détail l'orchestration et les modulations du *Menuet,* et relève, parmi les imitations du trio, dans la deuxième partie, le passage où les basses attaquent par deux fois le thème qui s'interrompt immédiatement et n'arrive à continuer qu'à la troisième attaque. Ce procédé, qui peut paraître plaisant et badin, a éveillé en lui « un sentiment sinistre ». Il arrive enfin à la conclusion du *Menuet* où la dissonance de l'ut de la timbale avec l'accord produit « l'impression d'une voix étrangère et terrible » et provoque « le frisson de l'extraordinaire, de la crainte des esprits » ([13]).

Hoffmann caractérise enfin le dernier mouvement, *allegro* en *ut majeur,* comme une explosion de joie, comme « une clarté solaire rayonnante et éblouissante qui illumine soudain la profonde nuit » ([14]). Après avoir analysé l'orchestration et les modulations, il insiste sur la péroraison, dont les accords isolés, rappelant « les coups isolés de l'*allegro* de la symphonie », détruisent « l'apaisement complet de l'âme » précédemment atteint et font l'effet « d'un feu qu'on croyait étouffé et qui de nouveau jaillit en grandes flammes claires » ([15]).

Ayant ainsi constaté que toutes les parties de la symphonie renferment l'expression d'une même idée, Hoffmann conclut en insistant sur « cette nostalgie inexprimable et mystérieuse » qui lui donne une unité si impressionnante. L'auditeur éprouvera cette nostalgie avec tant de force que, pendant un certain temps encore après la fin de la symphonie, « il ne pourra sortir du merveilleux empire des esprits où la douleur et la joie l'ont accueilli sous forme de sons ». En résumé, Hoffmann estime que cette œuvre « exprime à un très haut degré le romantisme dans la musique » ([16]).

12. *Ibid.*, 22-23.

13. « Warum der Meister das zum Akkord dissonierende C der Pauke bis zum Schluss gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonierens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Ausserordentlichen — der Geisterfurcht » (*Ibid.*, 24).

14. *Ibid.*, 25.

15. « Die vollkommene Beruhigung des Gemüts, durch mehrere aneinander gereihte Schlussfiguren herbeigeführt, wird durch diese einzeln in Pausen angeschlagenen Akkorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Akkorde aufs neue gespannt. Sie wirken wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt » (*Ibid.*, 27).

16. « Rez. glaubt sein Urteil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenig Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt : dass es genial erfunden, und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik in der Musik ausspreche » (*Ibid.*, 28).

Tout en admettant que Hoffmann a vu Beethoven et sa *Cinquième Symphonie* à travers ses idées romantiques, il faut constater que son analyse est pénétrante. Il a bien senti l'unité et l'originalité de cette œuvre. Il a saisi dans son déroulement une lutte contre un principe implacable, dont l'énergie brutale est exprimée par la brève formule rythmique du début, et a bien vu que cette lutte aboutit, au final, à l'ivresse jubilante de la victoire. Il a compris la structure organique de toute la symphonie, germée de la cellule initiale de quatre notes répétées à diverses hauteurs, par divers instruments, en diverses tonalités. Il a recherché la logique des développements et des modulations, et il a analysé l'intérêt de l'orchestration, où les jaillissements fragmentaires de phrases brèves pouvaient donner à des auditeurs superficiels l'impression de l'incohérence.

Mais surtout, à propos de la *Cinquième Symphonie,* Hoffmann a admirablement pénétré le génie de Beethoven. Cet élan qu'il y discerne, cette montée de l'ombre vers la lumière, de l'angoisse vers la joie sereine, est la marque distinctive d'un grand nombre d'œuvres de Beethoven : on peut citer, comme répondant à ce schéma général, la *Sonate pathétique* et la *Sonate au Clair de Lune,* la sonate *Appassionata* et la *Neuvième Symphonie*. Toute la deuxième partie de *Fidelio* est également une ascension de l'ombre du cachot vers la lumière de la liberté (la première partie exprimant au contraire une descente de la lumière vers les ténèbres). Son interprétation du premier *allegro,* où il voit une expression d'angoisse et de détresse de l'âme devant la révélation de l'infini, n'est pas éloignée de l'explication fournie un jour par Beethoven à Schindler au sujet de la signification du motif principal : « C'est le Destin qui frappe à la porte ! » Parole qui peut n'avoir été qu'une boutade, qui n'est sûrement qu'une explication fournie après coup, mais que rien n'autorise à considérer comme une mystification de Beethoven à son *famulus*. Et Hoffmann a senti que la symphonie de Beethoven n'était pas de ces œuvres où la musique se suffit à elle-même, un jeu de sonorités et de formes comme les symphonies de Haydn, un coup d'œil en profondeur jeté dans l'âme humaine comme celles de Mozart. Il a compris que dans les œuvres de Beethoven la musique n'est qu'un moyen d'expression. Au caractère grandiose de la *Cinquième Symphonie* doit correspondre une vision également grandiose de son auteur, que la valeur expressive de son œuvre doit suggérer à l'auditeur, en faisant entrer en communication directe le sentiment de l'auteur et celui de l'auditeur. L'unité de sentiment et d'inspiration, dit Hoffmann, parle « de l'esprit à l'esprit ». Il n'est pas téméraire de rapprocher cette formule de celle que Beethoven devait inscrire en tête de la partition de la *Messe en ré,* et où il souhaitait que son œuvre nouvelle allât « du cœur au cœur ».

C'est au même point de vue que Hoffmann se place pour apprécier l'ouverture de *Coriolan,* tout en tenant compte du fait qu'il ne s'agit pas ici d'une œuvre de musique pure, mais d'une pièce destinée à préparer l'auditeur au spectacle d'une tragédie. Naturellement, Hoffmann est obligé de constater que la pièce de Collin ne peut nous présenter ce « monde des esprits » que l'ouverture nous a préparés à contempler. C'est pour des œuvres théâtrales de Shakespeare ou de Calderon que Beethoven devrait écrire. Déjà dans sa critique de la *Cinquième symphonie,* Hoffmann avait formulé cette opinion d'une parenté entre Beethoven et Shakespeare, mais seulement pour l'art de créer des formes organiquement adaptées à l'idée-mère de la symphonie ou du drame. Ici, il les voit parents par ce qu'il appelle le romantisme, c'est-à-dire par la faculté d'évoquer un monde supraterrestre, l'empire des esprits, l'infini, l'absolu. Et en bon romantique qu'il est lui-même, il place en face de Beethoven, à côté de Shakespeare, Calderon. C'est indiquer, comme il le précise plus loin, que l'ouverture de *Coriolan* n'est digne de servir de prélude qu'à un drame mettant en scène de véritables personnages héroïques, dont les actions dépasseraient la norme vulgaire.

Passant ensuite à l'analyse de l'ouverture, il la montre réalisée de façon à exciter l'attention et l'attente de l'auditeur. Il signale que le début a l'allure d'un bref *andante,* qui servirait d'introduction à l'*allegro.* La pensée et surtout l'instrumentation en sont telles que « ce début s'empare de notre âme et la captive irrésistiblement » ([17]).

Cette courte introduction provoque non seulement l'attente, mais même l'angoisse : « c'est le murmure terrible et menaçant de l'orage qui s'approche » ([18]). Le thème principal de l'*allegro,* continue Hoffmann, « porte le caractère d'une inquiétude impossible à calmer, d'une nostalgie qui ne sera jamais satisfaite » et manifeste clairement la « parenté des âmes » de Beethoven et de Cherubini ([19]).

Suit une analyse détaillée, accompagnée d'exemples. Parvenu à la conclusion de l'œuvre, Hoffmann en précise la double inten-

17. *Ibid.*, 61.

18. *Ibid.*, 62.

19. « Das nun eintretende Hauptthema des Allegro trägt den Charakter einer nicht zu stillenden Unruhe, einer nicht zu befriedigenden Sehnsucht in sich, und so unverkennbar es in Beethovens eigentümlichem Geist gedacht ist, so hat es den Rez. doch lebhaft an Cherubini erinnert, und es ist ihm die psychische Verwandtschaft beider Meister ganz klar geworden. Selbst die weitere Ausführung der Ouvertüre ist, vorzüglich in der Instrumentierung, mehreren Cherubinischen Ouvertüren nahe verwandt » (*Ibid.*, 63).

tion : produire une impression tragique et éveiller l'attente du spectacle ([20]). En terminant, Hoffmann souligne que l'œuvre tire sa grande unité du petit nombre de motifs mis en œuvre, la variété des modulations et de l'orchestration soutenant constamment l'intérêt de l'auditeur.

Hoffmann, ici encore, a bien vu que l'effet auquel vise l'ouverture de *Coriolan* est de tendre à l'extrême l'attention de l'auditeur. L'unité de l'œuvre provient bien du petit nombre de motifs sur lesquels elle est construite, et de sa composition où les deux thèmes principaux luttent entre eux et où l'agitation bouillonnante croît sans cesse jusqu'à la chute brutale qui sert de conclusion. La persistance du rythme syncopé, dont le halètement semble empêcher de se développer la phrase mélodique qui essaie de percer à diverses hauteurs et dans diverses tonalités sans pouvoir y parvenir, produit une impression d'effort, et d'effort impuissant. Le héros de la pièce de Collin, qui devait paraître ensuite sur la scène, était en effet conçu comme une individualité géniale en révolte contre l'ordre établi. C'est donc ce drame de l'individu contre la société et ses conventions qu'exprime la musique de Beethoven. Tout au moins l'essence de ce drame. Elle ne saurait chercher à se faire descriptive, et n'a d'ailleurs pas, comme les ouvertures d'opéra, la faculté de présenter d'avance, en raccourci, l'action du drame en faisant entendre des motifs empruntés à la partition. Ce procédé, dont Beethoven lui-même a usé dans les ouvertures qu'il a écrites successivement pour servir d'introduction à *Fidelio,* était impossible ici, où l'ouverture précédait un drame, et non un opéra. Il a donc fallu dégager le conflit tragique de toute contingence, n'en garder que les idées pures. On peut comprendre dans ce sens l'interprétation de Hoffmann, qui entend dans cette ouverture « les échos effrayants d'un monde d'esprits inconnu » : ce qu'il appelle le monde des esprits, ou également le romantisme, n'est autre que l'absolu, le monde des idées pures, qui se révèle au sentiment de l'artiste. Beethoven, entreprenant de réaliser une œuvre de ce genre intermédiaire entre la symphonie pure et la musique à programme qu'est l'ouverture, privé de la possibilité de faire d'avance allusion à une partition d'opéra, ne pouvait résoudre le problème qu'en dégageant de toute contingence le conflit présenté par Collin. Il n'en a gardé que l'idée d'une lutte, d'une révolte dont l'issue est fatale au héros.

La critique de l'ouverture de *Coriolan* par Hoffmann a encore

20. « Alles ist mit tiefem Sinn zur höchsten tragischen Wirkung und zur höchsten spannenden Erwartung dessen, was uns der Aufflug des geheimnisvollen Vorhangs enthüllen wird, vereinigt » (*Ibid.*, 68).

un autre mérite : elle signale une parenté entre Beethoven et Cherubini. L'admiration de Beethoven pour Cherubini avait déjà été signalée par Seyfried ([21]). Dans les *Cahiers de conversation*, on trouve, entre 1820 et 1824, deux allusions élogieuses à Cherubini, qui ne semblent pas avoir provoqué de protestation de Beethoven : en mars 1820, Bernard, parlant d'un musicien non identifiable, peut-être de Rossini ou de Salieri, le déclare inférieur à Cherubini ([22]). Fin mars 1824, c'est Schindler qui, faisant la critique d'un opéra de Gläser, cite le nom de Cherubini entre ceux de Weber et d'Isouard, peut-être pour accuser Gläser de plagiat ([23]).

L'influence de la musique française de l'époque, surtout de Cherubini, sur Beethoven a d'ailleurs été démontrée par des études de détail ([24]).

La critique des deux *Trios pour piano, violon et violoncelle* op. 70 est faite également du même point de vue. Au début, Hoffmann rappelle son compte-rendu de la *Cinquième Symphonie* et la définition qu'il a donnée de ce qu'il appelle le romantisme de Beethoven; il répète la double caractéristique qu'il a donnée du génie de Beethoven : imagination créatrice d'une inépuisable et originale fertilité, et maîtrise profonde et réfléchie des formes dans lesquelles il coule ses inspirations. Il déclare ensuite que toute audition d'une œuvre nouvelle de Beethoven confirme cette appréciation. Ces deux trios ne font pas exception : ils montrent que Beethoven « porte au fond de son âme l'esprit romantique de la musique » et sait l'utiliser de façon à la fois géniale et réfléchie ([25]).

Hoffmann, recherchant ensuite une caractéristique particulière aux œuvres de musique de chambre de Beethoven, la trouve dans le fait que Beethoven est lui-même pianiste-virtuose, et que, connaissant mieux que personne les ressources de l'instrument et les possibilités qu'il offre au compositeur, il y adapte exactement ses œuvres. Hoffmann se demande alors quel est le caractère du piano. Il le trouve « plus utilisable pour l'harmonie que pour la mélodie » et déclare qu'il peut donner l'impression de

21. TDR, IV, 57.

22. Bibl. nationale de Prusse, *cahier* 8 (18), p. 74 *b* : « Der Cherubini leistet mehr, wird leider durch ihn unterdrückt ». Ed. Nohl, 423.

23. Bibl. nationale de Prusse, *cahier* 58 (85), p. 37 *a* : « Aber sehr gut componirt ist es auch Weber, Cherubini, Isouard, etc. ».

24. Cf. Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 164 et suiv.

25. « Auch diese beiden herrlichen Trios beweisen aufs neue, wie B. den romantischen Geist der Musik tief im Gemüte trägt und mit welcher hohen Genialität, mit welcher Besonnenheit er damit seine Werke belebt » (HWG, XV, 75).

l'orchestre comme « une gravure réussie d'après un grand tableau » ([26]).

Telle est aussi, déclare Hoffmann, l'essence de la musique de chambre où, bien que les instruments soient plus nombreux, l'important reste toujours la structure harmonique du morceau, ce qui empêche chaque instrument de chercher à se faire valoir individuellement en exécutant des traits brillants. Il en profite pour exprimer son aversion pour le genre du concerto de piano, où le soliste doit faire valoir sa virtuosité par des traits et par l'expression de la mélodie, et cherche par conséquent à tirer du piano ce qu'il ne peut donner, qui est contraire à sa nature et que le violoniste obtient facilement de son instrument. Hoffmann affirme ensuite que les pièces de musique de chambre avec piano de Beethoven possèdent les caractères généraux qu'il vient d'analyser; on peut en faire découler à la fois leur idée et leur structure. Les thèmes utilisés dans chaque mouvement sont apparentés et se prêtent à mille combinaisons dont l'ensemble forme une unité suprême. Ainsi se constitue un véritable langage qui suggère des images mouvantes et des sentiments divers ([27]).

Ce début de compte-rendu contient des idées intéressantes. On ne saurait être surpris d'y retrouver l'expression des théories de Hoffmann sur la valeur expressive de la musique et sur son caractère romantique. De même le caractère magique qu'il attribue aux signes de l'écriture musicale — et qu'on pourrait attribuer à n'importe quels signes d'écriture — a déjà été signalé. Mais ici il cherche à définir un genre musical particulier d'après les caractères propres de l'instrument exécutant principal. Dans

26. « Das Fortepiano bleibt ein mehr für die Harmonie, als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, gibt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nüancierungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläsers hervorzubringen imstande ist. Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanism, der die Saiten durch einen Schlag vibrieren und ertönen lässt, ihm entgegensetzt. Dagegen gibt es (die doch immer weit beschränktere Harmonie abgerechnet) wohl kein Instrument, das, so wie der Flügel, in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfasst und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, dass es aus der inneren Welt farbig und glänzend hervortritt. Die vielstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnisvollen Chor der mannigfaltigen Instrumente bewahrt, wird, unter den Händen des Meisters, am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück möchte dem wohlgeratenen Kupferstich, der einem grossen Gemälde entnommen, zu vergleichen sein » (*Ibid.*, 75).

27. « Aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinanderfahren, und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu, und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen » (*Ibid.*, 76).

sa définition, il oppose la *mélodie* et l'*harmonie*, en détournant ces deux termes de leur sens habituel : pour lui, la mélodie est ici le chant principal, la partie soliste à l'égard de laquelle les autres éléments de la composition sont secondaires. Elément tyrannique, qui fleurit dans le concerto destiné à servir la virtuosité de l'exécutant; élément auquel les instruments à cordes et à vent sont tout à fait propres, en raison des possibilités d'expression qu'ils offrent à l'artiste qui agit directement sur la sonorité de son instrument par les mouvements de son archet ou par l'intensité plus ou moins grande de son souffle.

Tout autre est le caractère du piano, où la mécanique de l'instrument s'interpose entre la corde sonore et l'artiste, et où la sonorité de l'instrument est par suite impersonnelle, puisque, de toute façon, elle est produite par le déclenchement du marteau que commande la touche du clavier. Hoffmann juge donc le piano peu expressif, peu propre à l'exécution de la mélodie. En revanche, par la possibilité qu'il offre de faire entendre simultanément plusieurs sons, le piano est un instrument *harmonique*, c'est-à-dire capable de rendre l'impression d'ensemble que doit produire un morceau où aucune partie n'a la prépondérance sur les autres. Le piano est donc tout désigné pour rendre, en réduction, l'impression de l'orchestre; l'uniformité de ses sonorités fait seulement que la réduction au piano, comparée à l'exécution d'orchestre, est vis-à-vis de celle-ci comme une grisaille ou une gravure comparée à une peinture : les couleurs n'y sont plus, mais les « valeurs » sont respectées et reproduites exactement en blanc et noir.

L'opposition que marque Hoffmann entre le piano et les instruments à cordes et à vent est exacte en soi. Elle l'était même plus à son époque qu'actuellement, où les perfectionnements apportés à la mécanique du piano lui ont procuré des possibilités d'expression chantante qu'ignoraient encore les facteurs et les pianistes du début du XIXe siècle. Et on ne peut que souscrire à sa caractéristique du piano permettant de reproduire une exécution d'orchestre comme une gravure reproduit un tableau. Mais ce qui est plus discutable, c'est l'idée qu'il a eue de faire découler de ce caractère du piano le caractère général de la musique de chambre, où chaque instrument renonce à chanter pour lui-même et à briller individuellement, et fait à l'ensemble du groupe le sacrifice de ses possibilités particulières d'expression soliste. Les œuvres de musique de chambre d'où le piano est absent ne sont pas différentes, chaque instrument y renonçait à toute virtuosité personnelle dès avant Beethoven. La musique de chambre de Haydn et de Mozart n'est pas faite autrement. C'est l'un des caractères essentiels de ce genre, qui n'a pas eu besoin de l'influence d'un instrument à clavier pour se constituer. La musique écrite pour trio, quatuor ou quintette ne peut

être qu'*harmonique*, dans le sens que Hoffmann donne à ce terme; si la *mélodie* de l'un quelconque des instruments y a la prépondérance, l'équilibre de la composition est détruit et le trio ou le quatuor se rapproche du concerto.

Il faut relever enfin que, dans ce préambule général, Hoffmann signale l'un des caractères originaux de la composition beethovenienne : le fait que l'idée principale engendre les motifs secondaires, assurant ainsi, à travers la diversité des développements, l'unité supérieure de l'œuvre ([28]).

Passant à l'analyse des deux œuvres qui lui ont fourni l'occasion de formuler ces considérations générales, Hoffmann indique que dans le *Trio en ré majeur*, le premier motif, qui dès le début est énergiquement imposé à l'auditeur, manifeste déjà le caractère d'aimable sérénité du trio entier ([29]).

Il montre ensuite le caractère particulier des éléments du premier mouvement, où la première partie et sa reprise traditionnelle encadrent « un tissu contrapuntique plein d'art ».

Il trouve au deuxième mouvement, *Largo assai ed espressivo, ré mineur*, « un caractère de douce mélancolie bienfaisante à l'âme » ([30]). Il signale que le thème principal, présenté par le violon et le violoncelle, est la plupart du temps accompagné au piano par une formule en sextolets de quadruples croches qui doit être exécutée *pp* et très légèrement. La sonorité produite rappellera celle de la harpe éolienne ou de l'harmonica. Jointe à celle des instruments à cordes, elle produira un effet « tout à fait merveilleux » ([31]). Hoffmann a lui-même joué ce passage de la façon qu'il indique et a obtenu un effet fantastique ([32]).

Analysant le troisième mouvement, il le trouve conforme à la manière habituelle de Beethoven dans les derniers mouvements de ses compositions, qui cherchent toujours à produire l'impression d'un grand élan, d'une montée irrésistible, d'une « inquiétude sans trêve » ([33]).

L'analyse terminée, Hoffmann apprécie le trio dans son ensemble : c'est, en un langage sublime, l'expression d'une joie

28. Arnold SCHMITZ, *Beethovens zwei Prinzipe*. Berlin, 1923.

29. « Übrigens offenbart sich in diesem Thema auch schon ganz der Charakter des Trios, das weniger düster als manche andere Instrumental-Kompositionen B.s gehalten, eine heitere Gemütlichkeit, ein frohes, stolzes Bewusstsein eigner Kraft und Fülle ausspricht » (HWG, XV, 79).

30. *Ibid.*, 81.

31. *Ibid.*, 83.

32. « Aus dem schönen Streicherschen Flügel schwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgestalten das Gemüt umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten » (*Ibid.*, 84).

33. *Ibid.*, 85.

sereine venue d'un monde inconnu. La musique instrumentale pure est seule capable de remplir ce rôle ([34]).

Hoffmann passe ensuite au *Trio en mi bémol* et en analyse le premier mouvement. Malgré le caractère habituellement sautillant et folâtre du rythme 6/8, le motif principal a une expression grave et noble, qui rappelle celle de l'*allegro* de la *Symphonie en mi bémol* de Mozart ([35]). L'*allegretto* qui suit a un thème « plaisant et chantant ». Comme maint *andante* de Haydn, il fait intervenir divers épisodes en mineur après chacun desquels « le thème principal fait toujours une rentrée lumineuse en majeur » ([36]). Le troisième mouvement, qui n'est autre que le *Menuetto* introduit dans la symphonie par Haydn, présente un thème magnifique qui a de nouveau rappelé à Hoffmann « l'envol d'aigle, sublime et noble, de pièces analogues de Mozart » ([37]). Le final enfin a le même caractère dynamique et suggestif que le premier mouvement du *Trio en ré majeur* ([38]).

On retrouve encore, dans ces analyses, les idées romantiques déjà exprimées ailleurs par Hoffmann. C'est, également, une comparaison bien romantique que celle qu'il établit entre le *tremolo pp* du piano et le son de la harpe éolienne. La harpe éolienne est un instrument romantique entre tous, car ses sonorités sont engendrées sans l'intervention d'un exécutant, et peuvent passer pour être la voix même de la Nature. L'harmonica est citée aussi par Hoffmann, à côté de la harpe éolienne et d'autres instruments plus ou moins « naturels », dans *les Automates* ([39]). Il faut noter encore que Hoffmann trouve aux œuvres de Beethoven un caractère général de gravité, même dans l'expression de la joie. A relever enfin le rapprochement entre Beethoven, Mozart et Haydn.

34. « Unerachtet der Gemütlichkeit, die in dem ganzen Trio, selbst das wehmutvolle Largo nicht ausgenommen, herrscht, bleibt der Beethovensche Genius ernst und feierlich. Es ist, als meinte der Meister, man könne von tiefen, geheimen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden; das Tanzstück der Isispriester kann nur ein hochjauchzender Hymnus sein. Auch Rez. ist überzeugt, dass die reine Instrumental-Musik, da, wo sie nur durch sich als Musik und nicht vielleicht zu einem bestimmten Zweck dramatisch wirken soll, das unbedeutend Spasshafte, die tändelnden Lazzi vermeiden soll. Es sucht das tiefe Gemüt für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen, irdischen Lust eigen, gewähren können » (*Ibid.*, 89).

35. *Ibid.*, 90-91.

36. *Ibid.*, 94.

37. *Ibid.*, 95.

38. « Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen — Gedanken, Bilder jagen im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen, kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt » (*Ibid.*, 98).

39. *Serapionsbrüder II* (HWM, VI, 87-120).

Pour terminer, Hoffmann recherche quelles qualités sont nécessaires à l'exécutant qui veut s'attaquer à la partie de piano de ces trios. Elle est, explique-t-il, très difficile à certains égards. Non qu'elle requière une virtuosité transcendante, mais l'exécution des œuvres de Beethoven exige un interprète « initié », qui ose « entrer dans le cercle des apparitions magiques » évoquées par l'auteur et faire que l'auditeur se sente emporté « au lointain empire des esprits des sons » ([40]).

Hoffmann, toujours fidèle à sa théorie de la musique, demande donc ici au musicien exécutant de réaliser cette communication entre l'homme et la Nature, grâce à laquelle l'artiste créateur a mis au monde son œuvre, et d'y faire participer l'auditeur. Il ajoute que de tels exécutants sont rares, et, reprenant une idée exprimée dans les *Kreisleriana,* en rend responsable la conception généralement admise, d'après laquelle la musique n'est qu'un art d'agrément, un passe-temps distingué ([41]). On retrouve ici les mêmes accents par lesquels Johannes Kreisler, porte-parole de Hoffmann, exprimait son mépris de cette conception bourgeoise.

Entreprenant l'analyse et la critique de la partition d'*Egmont,* Hoffmann déclare d'abord que Beethoven était, entre les musiciens, « le seul capable de saisir l'essence profonde de cette œuvre à la fois délicate et forte » ([42]). Le drame de Gœthe a éveillé des échos dans l'âme de Beethoven, et ainsi est née cette musique qui, « comme un ruban lumineux tissé de sonorités rayonnantes », achève de lier ensemble ses divers éléments. La musique de scène de Beethoven comble une véritable lacune : jusqu'ici, presque aucune grande œuvre de Gœthe, susceptible d'être mise en musique, n'a attiré de vraiment grand compositeur.

Hoffmann indique ensuite ce qui, selon lui, dans l'*Egmont* de Gœthe, doit émouvoir le plus profondément l'âme : c'est l'amour d'Egmont et de Claire. Cet amour élève Claire au-dessus de sa condition modeste de fille du peuple, en lui faisant con-

40. « Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Kompositionen nichts Geringeres, als dass man im Bewusstsein eigner Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft... Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen und seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzückend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen » (HWG, XV, 101).

41. *Gedanken über den hohen Wert der Musik* (HWM, I, 48-54). — Cf. également *Lebensansichten des Katers Murr* (HWM, X, 75 et suiv.).

42. HWG, XV, 103.

sacrer sa vie au héros de la patrie. D'autre part, elle incarne pour Egmont un être supérieur; en lui, l'amour de Claire nourrit l'amour de la liberté. Après sa condamnation à mort, c'est sous les traits de Claire que la Liberté lui apparaît pour lui tendre une couronne. C'est, d'après Hoffmann, à cette tendance « romantique » du drame que Beethoven s'est tenu avec à-propos dans l'ouverture ([43]).

Hoffmann analyse ensuite l'ouverture. Le début, en forme de choral, fait, dit-il, le plus grand effet dans sa grande simplicité, et annonce fidèlement, à l'avance, le caractère général du morceau. Il renonce à en analyser le détail, qu'il trouve disposé selon la manière classique du maître, et conseille à ses lecteurs d'aller entendre une exécution de l'œuvre. L'auditeur ému par l'ouverture entendra tout naturellement, en maint endroit du drame, « l'écho des sonorités de la plainte, ainsi que les accords qui annoncent la vie supérieure » ([44]).

Hoffmann spécifie à quels passages de l'ouverture il fait allusion, puis parle du final « bruyant et guerrier » qui, dit-il, prépare aux scènes tumultueuses du début de la pièce, mais reste pourtant simple et est seulement « calculé, comme il se doit, en vue de l'effet convenable » ([45]).

A propos de la chanson de Claire, au premier acte : *Die Trommel gerührt*, Hoffmann signale sa simplicité mélodique et son accompagnement réduit, mais ajoute qu'elle conviendrait mieux à une opérette qu'à un drame, pour lequel elle est trop ornée. Il estime que, dans un drame, une chanson ne doit avoir que l'accompagnement que pourraient lui donner en réalité les personnages en scène, et que Beethoven a eu tort, de ce point de vue, de faire entendre à l'orchestre tambours et fifres, dont les sonorités transportent l'auditeur hors de la demeure de Claire.

Dans le premier entr'acte, Hoffmann interprète la première partie (*andante*) comme l'expression musicale de la plainte de Brackenburg, qui termine le premier acte, et la trouve conforme au caractère du personnage; la deuxième partie (*allegro con brio*)

43. « Mancher Komponist hätte eine kriegerische, stolz daherschreitende Ouvertüre zum Egmont gesetzt : aber an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels — kurz, an Egmonts und Clärchens Liebe, hat unser sinniger Meister in der Ouvertüre sich gehalten. In der düstern Tonart, F moll, spricht sich ebenso Clärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten, As dur und Des dur, die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt » (*Ibid.*, 104).

44. « Rez... glaubt nämlich, die Tendenz, nach der der Meister arbeitete, so richtig aufgestellt zu haben, dass dem, von der Ouvertüre ergriffenen Zuhörer bei manchen Reden Clärchens, vorzüglich gleich in der ersten Szene mit Brackenburg und der Mutter, und noch in der esten Szene des fünften Akts, die in das Innerste dringenden Töne der Klage, sowie die, das höhere Leben verkündenden Akkorde bei den Übergängen in die, dem Haupttone in Moll verwandten Dur-Tonarten, von selbst wiederklingen werden » (*Ibid.*, 105).

45. *Ibid.*, 106.

lui paraît exprimer l'agitation et le désarroi du peuple que vont montrer les premières scènes de l'acte suivant.

Le deuxième entr'acte, qui succède à la scène entre Egmont et Orange, a pour double objet de dépeindre « la grande âme d'Egmont, qui méprise toute mesquine défiance », et de servir d'introduction au troisième acte, « qui commence aussi par des négociations politiques » ([46]).

Pour la chanson de Claire, *Freudvoll und leidvoll,* Hoffmann se borne à dire qu'elle mérite la même critique que la chanson du premier acte, et ajoute encore qu'il en trouve la mélodie trop proche du genre opéra; il avoue préférer la composition qu'en a faite Reichardt.

Puis vient le troisième entr'acte, après l'exclamation de Claire : « Eh bien, laisse-moi mourir : le monde n'a plus de joie après celle-ci ! » Hoffmann y voit l'habile transposition musicale de l'exaltation de Claire. La marche qui suit convient à l'entrée des mercenaires du duc d'Albe, joyeux à la perspective du pillage et du meurtre. Elle s'éteint à l'orchestre, rideau levé, et se lie à la suite de l'action, qui montrera la situation angoissante des bourgeois ([47]).

Le quatrième entr'acte commence par trois mesures d'introduction où Hoffmann entend l'écho des paroles d'Egmont : « C'était donc là ton intention? C'est pour cela que tu m'as convoqué? Suis-je donc sans armes? » Il voit, dans le *larghetto,* l'annonce de la perte du héros, et pense que l'*allegro agitato* qui suit se rapporte à la situation de Claire et aux premières scènes du dernier acte. Il reproduit la conclusion « dont la simplicité émeut le cœur et l'âme » ([48]).

La musique qui accompagne la mort de Claire exprime, dit Hoffmann, « la plainte la plus touchante ». Il explique comment les divers instruments entrent les uns après les autres, puis comment la pièce finit en douceur, et ajoute que Beethoven a réalisé parfaitement « les intentions du poète, qui ici a exigé expressément la collaboration de la musique » ([49]).

Hoffmann approuve Beethoven d'avoir, dans la dernière scène, traité en mélodrame les répliques d'Egmont, et de ne pas avoir fait ressortir les phrases musicales qui interrompent les paroles d'Egmont, mais au contraire de les avoir soumises au texte, en renonçant d'ailleurs à toute peinture bariolée. Il relève ensuite

46. *Ibid.*, 109.

47. *Ibid.*, 109.

48. *Ibid.*, 110.

49. *Ibid.*, 111.

le pittoresque de la musique qui accompagne la pantomime de l'apparition de Claire ([50]).

En terminant, Hoffmann indique que la partition d'*Egmont*, loin de montrer un Beethoven prodigue, à son ordinaire, de tournures contrapuntiques et de modulations hardies, ne cherche pas à briller pour elle-même, mais est entièrement subordonnée au drame qui l'a inspirée.

Il ne s'agit pas ici de rechercher si Beethoven a bien vu l'idée centrale du drame de Gœthe, et s'il a bien compris le « démonisme » qui est le fondement même du caractère d'Egmont. C'est peu probable, mais on ne peut lui reprocher d'avoir méconnu entièrement le sens du drame. Il l'a simplement vu à travers ses propres idées, et a choisi, pour l'illustrer, le côté qui devait le mieux le séduire : Egmont héros de la Liberté.

Hoffmann a bien vu, dans son analyse de l'ouverture, cette idée d'Egmont héros de la liberté, qui meurt triomphant. Mais est-ce bien « l'amour exalté de Claire » qui s'exprime dans le motif chantant de l'ouverture? Il semble plutôt que ce soit simplement la lutte contre l'oppression qui a inspiré l'ouverture et que Beethoven a voulu traduire par cette impression d'effort opiniâtre contre le motif rythmique brutalement affirmé au début. Beethoven aurait pu, s'il avait tenu à préciser qu'il voulait représenter Claire dans l'ouverture, faire allusion à l'un de ses chants, comme la troisième ouverture de *Léonore* contient le motif de la plainte de Florestan dans son cachot. S'il ne l'a pas fait, c'est sans doute qu'il a voulu laisser à l'ouverture d'*Egmont* un caractère plus général, plus impersonnel, comme il l'avait fait pour celle de *Coriolan*. L'interprétation de Hoffmann semble pour le moins aventurée, et a été contestée. Le plus curieux, c'est qu'il n'accorde aucune importance au fait que la *Sieges-Symphonie* qui termine l'œuvre reproduit sans changement le final de l'ouverture. C'est cependant par là qu'on peut préciser la façon dont Beethoven a compris *Egmont*, c'est cette répétition de la symphonie jubilante, que Hoffmann a bizarrement trouvée composée « presque uniquement de formules conclusives » et dont le sens, à la fin de la pièce, n'est pas douteux, qui doit

50. « Im lichtvollen A-dur-Akkord, und zwar in Sechzehnteltriolen der Blasinstrumente, wird die himmlische, glänzende Erscheinung der Freiheit verkündigt. Die weitere Musik ist der vorgeschriebenen Pantomime angemessen, vorzüglich malerisch aber von da an, wo die Erscheinung dem schlafenden Helden andeutet, dass sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, und ihm den Lorbeerkranz des Siegers reicht. Die Trompete fällt ein und eine Art kriegerischen Marsches, jedoch in einfachen, gehaltenen Akkorden, drückt mit hohem Pathos die Apotheose des, siegreich für die Freiheit fallenden Helden aus. Man hört die Trommel; bei dem *più allegro*, in dem die Bläser Achteltriolen anschlagen, verschwindet die Erscheinung und der Satz zerfliesst in einzelnen Noten. Ganz in dem Sinne des Dichters spricht der Komponist mit einer rauschenden Symphonie, die nur 55 Takte lang, und beinahe ganz aus Schlussfiguren gewebt ist » (*Ibid.*, 111-112).

fournir la clef du sens de l'ouverture : c'est un hymne à la Liberté, une apothéose du héros mort pour elle et dont les développements qui précèdent doivent évidemment montrer les luttes. Cette interprétation paraît d'autant plus probable qu'elle correspond à une idée beethovenienne incontestable, la haine de la tyrannie et l'amour de la liberté, dont le souffle anime et rend vraiment grandiose le chant des captifs délivrés, dans *Fidelio* ([51]). En tout cas, l'explication de Hoffmann, d'après laquelle cet *allegro* plein de feu et d'élan serait destiné seulement à préparer les scènes populaires agitées du début de la pièce, est proprement insoutenable : comment expliquer dans ce cas la reprise de tout ce développement à la fin de la pièce, en guise de symphonie de victoire?

Hoffmann reproche aux deux chants de Claire leur accompagnement conventionnel et théâtral, qui par conséquent manque, selon lui, de naturel. Ce reproche est fondé en soi, mais peut-on jamais négliger entièrement toute convention scénique? Ceux-là mêmes qui ont le plus prétendu s'en affranchir l'ont simplement remplacée par une autre convention. Et faut-il faire un grief sérieux à un musicien, lorsque le texte lui suggère quelques effets pittoresques, de céder à la tentation de les employer, s'il leur trouve une valeur expressive? Evidemment, l'accompagnement du premier lied de Claire élargit le cadre, nous transporte, comme le dit Hoffmann, hors de la demeure de Claire. Et le deuxième est plus proche du style de l'opéra que de la simplicité d'un chant populaire fredonné par une jeune fille seule dans sa chambre. Il ne faut cependant pas exagérer l'importance de ce reproche, car Beethoven, tout le premier, n'a pas exagéré l'expression pittoresque ou dramatique de la musique qu'il a écrite sur les vers de Gœthe.

Les éloges adressés par Hoffmann aux entr'actes reviennent à constater que Beethoven les a fort bien adaptés aux scènes finales des actes qu'ils suivent et au début des actes qu'ils précèdent. Il est peu probable qu'il faille y chercher l'illustration musicale précise du texte même de Gœthe et en quelque sorte son prolongement. Les entr'actes d'*Egmont* expriment seulement l'atmosphère des scènes qu'ils séparent. Le deuxième, qui sépare des scènes d'intrigue politique, comprend seulement un *larghetto*, mais ceux qui séparent des scènes de caractère différent se divisent en deux parties, dont la première se rapporte à la scène précédente, tandis que la deuxième annonce le caractère de la suivante; c'est le cas du premier entr'acte, du troisième et du quatrième.

51. Romain ROLLAND, *Beethoven, les grandes epoques créatrices*; *de l'Héroïque à l'Appassionata*. 313 et suiv., 327-28. Sur l'interprétation de la musique d'*Egmont* par Hoffmann, et surtout de l'ouverture, cf. Arnold SCHMITZ, *Das romantische Beethovenbild*, 154 et suiv.

Il serait inutile d'insister sur la musique qui accompagne la mort de Claire, et qui convient parfaitement à la scène, et sur le mélodrame final, si, dans les lignes qu'il a consacrées à ce dernier morceau, Hoffmann n'avait commis une menue inadvertance qui, étant donné qu'il n'était pas musicien amateur et qu'il était capable de lire avec facilité une partition d'orchestre, ne peut s'expliquer que par un examen hâtif de ce passage : au moment où la Liberté apparaît à Egmont, Hoffmann signale « un lumineux accord de *la majeur,* en triolets de doubles croches des instruments à vent ». Or, l'accord en question, attaqué d'abord par les cordes en conclusion du *poco sostenuto* qui accompagne les dernières paroles d'Egmont, est un accord de septième dominante (la, do dièze, mi, sol); c'est ce même accord que reprennent immédiatement les instruments à vent (cors, bassons, clarinettes et flûtes) en une batterie de doubles croches, et non en triolets ([52]). Il ne faut évidemment pas exagérer la portée de cette inadvertance, mais on ne peut cependant la passer sous silence. Elle donne à penser que Hoffmann a peut-être fait son compte-rendu d'*Egmont* plus rapidement que les autres, après un examen moins attentif de la partition dont il a ainsi pénétré l'esprit avec moins de sûreté.

Dans les *Serapionsbrüder* enfin, Hoffmann, réunissant deux de ses articles de la *Gazette musicale,* étudie le caractère de la musique religieuse de Beethoven, en prenant comme exemple la *Messe en ut majeur* op. 86 et en le comparant à celui des œuvres religieuses des vieux maîtres italiens ([53]). Les amis dont il est censé rapporter les conversations sont réunis à la campagne, et l'un d'eux, Sylvestre, déclare que la musique lui manque, mais qu'heureusement, le matin même, il a pu entendre à l'église une exécution de la *Messe* de Beethoven qui l'a « véritablement saisi, dans le sens le plus élevé du terme ». A quoi Cyprien réplique que « l'affamé se contente d'une nourriture inférieure ». L'œuvre de Beethoven est certes géniale, mais n'est pas une vraie messe. Elle n'est pas conforme au « sévère style d'église » ([54]).

Lothaire constate alors que, dans cette composition de Beethoven, bien des choses sont trop jubilantes, trop terrestres, trop pleines d'allégresse. Et il demande d'où provient la diversité des compositions faites sur les paroles de la messe, dont le texte identique aurait dû assurer l'identité d'esprit. Théodore, dont le prénom seul suffit à révéler qu'il est le porte-parole de l'auteur, lit alors à ses amis une petite dissertation, où il a cherché

52. *Beethovens Werke*, série 2, n° 12, p. 69, 3e mesure, *poco vivace.*

53. *Serapionsbrüder*, II, 4 (*Alte und neue Kirchenmusik*); HWM, VI, 181 et suiv. Cf. plus haut, p. 53, note.

54. HWM, VI, 181.

à définir l'esprit religieux tel qu'il doit s'exprimer dans la musique d'église. Nous avons vu que cet esprit est « romantique », c'est-à-dire qu'il suggère l'infini, et que le musicien le plus apte au style véritablement religieux sera une âme simple, un cœur naïf. Palestrina en est le prototype, de vieux maîtres italiens méritent d'être cités à côté de lui. Quelques maîtres allemands leur sont comparables. A l'époque moderne, le goût et le style ont dégénéré; cependant, quelques chefs-d'œuvre de Haydn et de Mozart ont maintenu la pureté de l'idéal ancien ([55]). Venant ensuite à Beethoven, Théodore-Hoffmann déclare qu'il s'était attendu à voir Beethoven imiter dans sa messe le style de Haydn. Mais le génie de Beethoven agit, d'habitude, sur « les leviers du frisson, de l'épouvante ». Or, on trouve ici une expression naïve de foi en la grâce d'un Dieu paternel ([56]).

Cyprien proteste et déclare que toute musique est religieuse. Il considère toute la musique moderne issue du sentiment religieux, sentiment que l'antiquité ignorait sous la forme qu'il a pour nous; ainsi s'expliquerait que l'antiquité ait ignoré la musique, ou à peu près, et ait accordé la plus grande importance à la sculpture. Il esquisse ensuite une histoire de l'évolution de la musique religieuse, depuis saint Ambroise et saint Grégoire, et déclare que, à mesure que la musique instrumentale s'enrichissait et se développait, on négligeait le chant. A ces moyens d'expression modernes doit donc correspondre un style nouveau, sans qu'on puisse toutefois encore voir comment il va se constituer. Cyprien conclut que les vieilles formes ne revivront pas, et qu'il est vain de proposer Palestrina comme modèle aux musiciens actuels. Les formes passent, seule la sincérité est impérissable ([57]).

Une réplique de Sylvestre fait ensuite dévier la fin de la conversation sur la question de la poésie religieuse. Les amis s'accordent à trouver qu'il est bien difficile d'écrire des textes religieux aussi vraiment expressifs que les paroles liturgiques ou les versets de la Bible, et sont unanimes à juger détestables les vers allemands destinés à permettre l'exécution de la *Messe* au concert.

55. Cf. plus haut, p. 54.

56. «Beethovens Genius bewegt sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens. So, dachte ich, würde auch die Anschauung des Überirdischen sein Gemüt mit innerem Schauer erfüllen und er dies Gefühl in Tönen aussprechen. Im Gegenteil hat aber das ganze Amt den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüts, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm steht wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört. Nächst diesem allgemeinen Charakter der Komposition ist die innere Struktur sowie die verständige Instrumentierung, wenn man nur einmal von der Tendenz, wie ich sie erst hinsichts des in der Kirche anzuwendenden musikalischen Reichtums aufstellte, ausgeht, ganz des genialen Meisters würdig » (HWM, VI, 185).

57. *Ibid.*, 191-192.

Dans les *Serapionsbrüder*, Hoffmann a cherché à concilier, en les mettant dans la bouche de deux interlocuteurs, les opinions qu'il avait exprimées dans son article sur la *Musique d'église ancienne et moderne* et dans son compte-rendu de la *Messe en ut majeur*. Cyprien est donc, autant que Théodore, une personnification de l'auteur, et leur discussion fictive est destinée à montrer que, si l'un a raison en soutenant que le vrai style religieux est perdu, l'autre n'a pas tort en affirmant que la *Messe* de Beethoven est une grande œuvre religieuse, digne de celles du passé. L'intéressant pour nous est la caractéristique de la *Messe* par Théodore. Contrairement à la définition qu'il donne du style religieux de Haydn, qui « parle de ce qu'il y a de plus sacré et de plus sublime en sonorités magnifiques », il trouve dans la *Messe en ut* l'expression d'une foi naïve et pure, qu'on s'étonne de ne pas le voir qualifier de « romantique ». Mais Hoffmann n'a pas reproduit dans les *Serapionsbrüder* son étude détaillée de la *Messe*. Il faut aller la chercher parmi ses articles de la *Gazette musicale*.

Dans le *Kyrie*, il remarque d'abord le début, où les chanteurs attaquent sans ritournelle une plainte « dont l'aimable thème est tout à fait la prière d'un enfant convaincu qu'il va trouver grâce et être entendu » ([58]).

Il signale que la partie de violon de ce morceau est traitée selon la manière particulière à Haydn, comme d'ailleurs, ajoute-t-il, dans presque toute l'œuvre. Il indique les imitations et les modulations, mais qualifie de peu recommandable la modulation dure de *mi majeur* en *ut majeur* qui ramène, pour finir, le motif du début ([59]).

Dans le *Gloria*, Hoffmann loue particulièrement, comme d'une beauté émouvante, le passage où, après la flambée enthousiaste du début, voix et instruments se taisent soudain pour faire place aux seuls premiers violons et violoncelles qui, à l'intervalle d'une octave, exécutent un trait descendant pour amener *Et in terra pax* ([60]). Il indique que

> « le *Suspice*, ainsi que l'imitation qui le suit et où les quatre voix se meuvent dans le *Miserere*, sont composés de façon vraiment convenable pour l'église ([61]). »

Il signale l'emploi du style fugué dans le *Cum sancto spiritu*, et rappelle à ce propos une opinion qu'il a déjà exprimée avant de commencer l'analyse de la *Messe* : il lui importe peu que la

58. HWG, XV, 116.

59. *Ibid.*, 119. — *Beethovens Werke*, série 19, n° 204, p. 7, mesures 8-11.

60. *Ibid.*, 119. — *Beethovens Werke*, œuvre citée, p. 14, mesures 1-4.

61. *Ibid.*, 121-122.

fugue ne soit pas très régulière et conforme aux canons scolastiques : il faut excuser le génie des entorses qu'il peut donner aux règles conventionnelles, en raison des beautés originales qu'il prodigue dans ses productions [62]).

Hoffmann caractérise ensuite brièvement les divers épisodes, très variés, du *Credo*. Puis il relève l'originalité du *Sanctus*, qui d'habitude vise à produire une impression grandiose et pathétique et auquel Beethoven a donné, au contraire, un caractère doux et émouvant. Il signale la variété des effets divers (équivoque enharmonique, modulation, timbale seule accompagnant les voix) mis en œuvre par Beethoven pour émouvoir ses auditeurs. Poursuivant l'examen de détail, il regrette que l'*Hosanna in excelsis* fugué ne soit pas développé en une fugue véritable, car le thème choisi par Beethoven s'y prêterait admirablement. Commentant ensuite le *Benedictus*, il en juge l'expression « indiciblement émouvante ». L'âme, dit-il, se sent enveloppée par « le pressentiment de la bénédiction infinie qui est répandue sur celui qui vient au nom du Seigneur ».

L'*Agnus Dei* exprime une mélancolie qui « se dissout en félicité supra-terrestre » ([63]). Hoffmann cite les premières mesures, dont la structure et l'instrumentation originales déterminent le caractère de tout le morceau. Le *Dona pacem*, vigoureux et vif, est déclaré digne du maître, avec la réserve que, vers la fin, une phrase à découvert exécutée par les clarinettes, empruntée d'ailleurs à l'*Agnus Dei*, ressortit plutôt au style de l'opéra et lui a, en tout cas, rappelé nettement un passage du *Mariage secret* ([64]).

Hoffmann insiste ensuite sur la difficulté d'exécution de la *Messe*, qui est d'ailleurs moindre que celle des autres compositions instrumentales de Beethoven et pour laquelle il suffit que chanteurs et instrumentistes soient accoutumés à exécuter des œuvres religieuses de Haydn. Il recommande de ne pas presser les mouvements et d'observer les nuances indiquées par l'auteur. Ainsi cette « œuvre géniale » sera dignement exécutée, et elle pourra « élever et émouvoir » non seulement le connaisseur, mais encore celui qui est incapable de pénétrer l'essence particulière de la composition ([65]).

La critique de la *Messe en ut majeur* est plus uniquement technique que celle des autres œuvres de Beethoven analysées par Hoffmann. Il indique cependant à plusieurs reprises ce qu'il considère comme sa caractéristique principale : il y voit l'ex-

62. *Ibid.*, 124-125.

63. *Ibid.*, 128.

64. *Ibid.*, 132. — *Beethovens Werke*, œuvre citée, p. 130, mesures 6 et suiv.

65. *Ibid.*, 132-133.

pression d'une foi naïve. Il constate les ressemblances entre son style et celui des œuvres religieuses de Haydn : la façon dont sont traités les violons, par exemple, lui paraît procéder de Haydn; et d'une façon générale les musiciens ou chanteurs accoutumés à exécuter des œuvres religieuses de Haydn lui paraissent pouvoir s'attaquer sans difficulté à la *Messe* de Beethoven. Cependant, il a, précédemment, indiqué qu'à son avis le style de Haydn est moins celui de l'effusion naïve que celui du grandiose, de l'expression de sentiments sublimes. Ce qu'il relève surtout, c'est le caractère expressif des divers morceaux ou de leurs épisodes. Il en souligne les éléments originaux et ne manque pas d'indiquer en passant que tel passage met l'auditeur en communication avec le monde supra-terrestre. Soucieux de la pureté du style religieux, il signale une ressemblance entre un trait du *Dona nobis pacem* et une figure de la partition du *Mariage secret,* de Cimarosa, dans le duo des deux basses : il s'agit évidemment de la descente en triolets de l'*allegro* final ([66]). Il relève surtout le caractère moderne de la composition, où Beethoven fait usage d'une instrumentation que ne connaissaient pas les anciens; ce caractère moderne de l'œuvre se manifeste également par la brièveté des développements fugués, qui paraît gêner un peu Hoffmann et qu'il cherche à excuser en disant que le génie offre, par ailleurs, d'abondants dédommagements pour les accrocs qu'il donne, dans l'impétuosité de son élan, aux vénérables conventions.

Il faut maintenant essayer de dégager une impression générale de la façon dont Hoffmann a apprécié les œuvres de Beethoven qu'il a connues.

Les opinions exprimées par Hoffmann sur Beethoven sont de deux sortes : les unes ressortissent à l'analyse technique détaillée des œuvres; les autres sont des appréciations de leur sens et des tendances de leur auteur : ce sont des interprétations, et des interprétations subjectives.

La partie technique des analyses de Hoffmann est exacte, solide et sérieuse. Quelques réserves que puisse inspirer le détail de la critique d'*Egmont,* il n'est pas moins vrai que, dans l'ensemble, Hoffmann a analysé avec pénétration les œuvres dont il a rendu compte. Parfaitement au courant de l'art de la composition musicale, qu'il pratiquait lui-même, il était à même de formuler, à propos d'œuvres de Beethoven, autre chose qu'un jugement d'amateur. Au courant de l'histoire de la musique, de l'évolution des formes musicales et du style des époques passées, il a su discerner les mérites véritables et l'originalité d'œu-

66. *Le Mariage secret,* partition piano et chant (édition française), p. 303, *allegro* 6/8.

vres qui, en raison même de leur nouveauté, étaient l'objet de vives discussions parmi les auditeurs et parmi les critiques, et que bien des gens, non dépourvus de goût musical mais attachés aux conventions traditionnelles, ne parvenaient pas à comprendre.

Il a su voir aussi non seulement l'originalité de Beethoven, qui frappait évidemment les traditionalistes qu'elle choquait, mais aussi ses attaches profondes avec les musiciens du passé : il a signalé, chaque fois qu'il l'a pu, sa parenté avec Mozart et Haydn. Il faut remarquer encore que les analyses de Hoffmann contiennent des indications fécondes, qui ont pu être reprises depuis et que les études de détail de la critique moderne ont confirmées : ainsi c'est Hoffmann qui, le premier, a entrevu l'influence de Cherubini sur Beethoven. C'est lui encore qui a signalé que les divers motifs utilisés par Beethoven dans un même morceau, différents d'aspect à première vue, ont cependant une origine commune qui atteste l'unité de conception et de composition de la pièce.

Il faut enfin relever l'indépendance de Hoffmann et son absence de servilité. Malgré la très grande et très sincère admiration que lui inspirait le génie de Beethoven, il n'a pas hésité à signaler — par exemple dans sa critique de la *Messe en ut* — les quelques gaucheries ou fautes de goût qu'il a pu rencontrer dans les œuvres examinées.

Si l'étude technique des œuvres de Beethoven par Hoffmann est sérieuse et objective, l'interprétation qu'il propose de leur esprit est éminemment subjective et naturellement romantique. Hoffmann a vu Beethoven à travers ses propres idées, il a vu en lui un romantique parce qu'il était lui-même romantique.

Encore faut-il s'entendre. Le romantisme allemand a été un état d'esprit, non une école imposant à ses disciples un credo formulé dogmatiquement. Il est donc indispensable de préciser, dans le cas particulier de Hoffmann, ce qu'il a entendu par « romantisme » lorsqu'il parle de musique. On s'aperçoit alors que ce qu'il appelle le romantisme de certains musiciens et de certaines œuvres est une notion tellement générale et vague qu'elle peut englober une infinité de pièces et d'auteurs, appartenant aux époques les plus diverses et ayant pratiqué les styles les plus différents. Ce n'est pas sans quelque étonnement qu'on trouve réunis par la même épithète de « romantiques » Beethoven, Haydn, Mozart et même J.-S. Bach.

Si nous recherchons quel est le caractère commun à toutes ces musiques que Hoffmann qualifie de romantiques, nous trouverons qu'il leur accorde à toutes une valeur expressive. La musique romantique est, pour lui, non celle d'une certaine époque, mais celle qui ne se suffit pas à elle-même. Elle n'est qu'un moyen et non un but, son rôle est de suggérer à notre esprit

certains tableaux, certaines idées. Cette suggestion ne doit pas être cherchée dans la reproduction ou l'imitation servile des bruits : nul n'a été, plus que Hoffmann, l'adversaire déclaré de la musique « descriptive », avec imitation du chant du coq, du fracas militaire d'une bataille, etc. ([67]). La musique expressive, selon Hoffmann, c'est celle qui, parlant directement à notre âme, lui donne l'intuition d'une vie supérieure, de la vie intime de la Nature, telle que, par le simple jeu de leur capacité sentimentale, les cœurs naïfs peuvent la saisir. La musique romantique est pour Hoffmann une sorte de philtre ou de talisman, par la vertu duquel les phénomènes qui nous entourent changent de sens et de valeur pour nous et nous révèlent leur nature supérieure, la seule vraie, que le faible entendement et les sens grossiers des mortels vulgaires ne sont pas capables de saisir. Le musicien romantique de Hoffmann est une sorte de mage, un être privilégié qui, entraînant à sa suite notre misérable humanité, l'élève au-dessus d'elle-même et la fait pénétrer dans l'empire de l'ineffable et de l'absolu. Autant que Beethoven, Mozart, Haydn et Bach font partie de cette catégorie d'artistes capables de faire agir sur notre âme le mystérieux et magique pouvoir des sons musicaux, révélateurs de l'absolu.

Au fond, ce que l'on peut discuter surtout, dans les opinions de Hoffmann que nous venons d'examiner, ce n'est pas tant son appréciation de Beethoven et de l'esprit de ses œuvres que sa conception générale, sa définition de la musique romantique. Elle est tellement générale et vague qu'elle embrasse à peu près toute la musique occidentale postérieure à la Renaissance. Faut-il s'étonner de ce vague? Il aurait été surprenant que Hoffmann pût donner de la musique romantique une définition concordant à peu près avec celle que la critique moderne peut établir en se fondant sur l'étude précise d'un ensemble d'œuvres, avec un siècle de recul. Le romantisme littéraire a précédé de loin le romantisme musical et, à l'époque où Hoffmann analysait les œuvres de Beethoven dans la *Gazette musicale,* les œuvres musicales que nous désignons du terme de romantiques n'avaient pas encore paru. Les comptes-rendus de Hoffmann s'échelonnent entre 1810 et 1814. Weber a composé son *Freischütz* entre 1817 et 1821 et l'a fait représenter en 1821; les premiers lieder de Schubert datent de 1814; Schumann, lui, n'a commencé à composer qu'en 1830. A l'époque où Hoffmann écrivait des comptes-rendus, il était impossible de prévoir dans quel sens allait évoluer la musique sous l'influence des idées romantiques et comment allait se constituer l'ensemble d'œuvres que nous rangeons sous la rubrique du romantisme musical. Il ne faut demander

67. Cf. le compte-rendu de l'ouverture de *La Chasse du Jeune Henri*, de Méhul : AMZI., 11 nov. 1812, col. 743-47; HWG, XV, 49.

à la critique musicale de Hoffmann que ce qu'elle était capable de donner, au moment où Hoffmann écrivait ses comptes-rendus. Ce n'est pas diminuer son mérite, car il n'en a pas moins eu connaissance du génie et de l'originalité de Beethoven, à une époque où rien ne faisait prévoir ses dernières grandes œuvres : les derniers Quatuors, la *Neuvième Symphonie,* la *Messe en ré.*

L'appréciation de Hoffmann sur Beethoven a cependant, pour nous, un autre intérêt que celui qui peut résulter de son degré d'exactitude. Par la conception qu'il a eue du génie de Beethoven, Hoffmann a contribué à créer la légende romantique de Beethoven. C'est lui qui, le premier, a présenté l'auteur de la *Cinquième Symphonie* comme une sorte de mage, à l'appel de qui l'infini et l'absolu se révèlent à nos faibles yeux. C'est lui le premier qui a dressé de Beethoven cette figure vigoureuse, un peu théâtrale, qui a bien quelques traits d'un nécromant farouche et un peu inquiétant (Beethoven maniant les leviers du frisson et de l'effroi), mais qui surtout se dresse au-dessus de son époque, au-dessus de l'humanité moyenne et vulgaire. Le Beethoven de Hoffmann est un mage, un colosse, un héros, un véritable surhomme. C'est un initié, un de ces mortels privilégiés qui ont la joie de contempler l'ineffable, de vivre en communion avec l'absolu. Pour tout dire, c'est un personnage des *Contes* où Hoffmann a exprimé, sous forme pittoresque, son système philosophique. Il est tel qu'on peut se représenter, par exemple, le héros du *Vase d'or,* l'étudiant Anselme, après qu'il a reçu la révélation suprême et qu'il jouit de l'amour de Serpentina.

II

Bettina Brentano

Plus heureuse que Hoffmann, la « Sibylle de la littérature romantique » a été en contact personnel avec Beethoven. Pour bref qu'il ait été, ce contact a permis à Bettina de se faire une idée du génie de Beethoven. Cette idée, elle a cherché à la communiquer à Gœthe. Plus tard, dans ses romans épistolaires, elle l'a exprimée sous une forme enjolivée. L'exactitude et l'authenticité même des documents produits par Bettina ont donné lieu à d'abondantes discussions, qui, au fond, importent peu ici. L'intérêt de notre étude est de chercher à préciser quels traits Bettina a prêtés à Beethoven, quelle image de Beethoven elle a présentée à ses lecteurs.

Bettina a vu Beethoven pour la première fois à Vienne, au mois de mai 1810. Elle accompagnait son beau-frère Savigny, récemment nommé professeur à l'université de Berlin; Savigny, quittant son poste précédent à l'université de Landshut, rejoignait Berlin par le chemin des écoliers : arrêt à Bukovan, en Bohême, dans une propriété de famille, puis à Vienne, chez Franz Brentano, frère de Bettina, marié à Antonie Birkenstock, dans la famille de qui fréquentait Beethoven [1].

Beethoven, né au milieu de décembre 1770, avait alors près de quarante ans. Ses œuvres importantes les plus récentes étaient la *Sonate pour piano* op. 81 a (*l'Adieu*), la *Symphonie pastorale* et la musique de scène d'*Egmont*. Bettina, née en avril 1785, venait d'avoir vingt-cinq ans. Vive, alerte et primesautière, elle avait appris la musique dans son enfance, puis avait continué à l'étudier et à la pratiquer à Munich et à Landshut. Il semble bien qu'elle se fit accompagner chez Beethoven par quelqu'un de sa famille, sans doute par sa belle-sœur Antonie. Beethoven paraît avoir été séduit par le charme et la grâce spontanée de Bettina, lui avoir rendu sa visite, et être allé la revoir plusieurs fois avant qu'elle ne quittât Vienne.

Les détails de leurs rencontres sont incertains. On ne les a longtemps connus que par le récit plus ou moins fantaisiste que

1. Bett., I, p. XVI. — R. ROLLAND, *Gœthe et Beethoven*, 35.

Bettina en a fait paraître beaucoup plus tard, en 1835, dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant* (2), ou par une lettre écrite au prince de Pückler-Muskau en 1832, publiée avec toute la correspondance du prince (3). Ce n'est qu'en 1870 que Nohl a pu retrouver et publier un récit authentique de la rencontre, contenu dans une lettre adressée par Bettina, peu de jours après son départ de Vienne, à un élève de Savigny, Anton Bihler, qu'elle avait connu à Landshut (4).

Beethoven et Bettina restèrent-ils en correspondance? C'est possible, et Bettina aurait voulu le faire ou le laisser croire. En 1839, elle a publié, dans la revue *Athenäum* de Nuremberg, trois lettres que Beethoven lui aurait adressées aux dates du 11 août 1810, du 10 février 1811 et du 15 août 1812, les deux premières de Vienne, la troisième de Teplitz. Elle les a reproduites, avec quelques variantes, dans son roman épistolaire intitulé *Ilius Pamphilius et Ambrosia*, publié en 1848 5). L'authenticité de ces trois lettres a été mise en doute par divers critiques, dont Otto Jahn, Marx et Schindler, tandis que d'autres, comme Nohl et Carriere, l'admettaient. Thayer les a d'abord crues toutes trois authentiques, puis n'a plus admis que les deux premières (6). En 1880, Carriere a pu publier le texte de la deuxième de ces lettres, d'après le manuscrit retrouvé dans les papiers de Philippe von Nathusius, l'original d'Ilius Pamphilius, qui le tenait de Bettina elle-même (7). Une étude de Deiters, en 1882, et plus récemment une de Leitzmann ont, semble-t-il, définitivement réglé cette controverse : seule la deuxième lettre est incontestablement authentique. La première et la troisième ne peuvent passer, à moins qu'un hasard improbable n'en fasse découvrir l'original, que pour des inventions de Bettina (8).

Il est inutile de reprendre ici l'examen de ces divers documents du point de vue de leur authenticité. Ce qui nous importe

2. *Gœthes Bw*, 2e partie. (Bett., III, 453 et suiv.).

3. *Briefwechsel und Tagebücher des Fürsten von Pückler-Muskau*, hrg. von Ludmilla Assing, Hambourg, 1873, I, 90. — Le texte utilisé est celui reproduit dans A. Leitzmann, *Beethovens Persönlichkeit im Urteile der Zeitgenossen*, I, 148 et suiv.

4. L. Nohl a publié la lettre de Bettina dans son article intitulé : *Beethoven und das Kind* (*Gartenlaube*, 1870, n° 20). Il a reproduit cet article dans *Beethoven in den Schilderungen seiner Zeitgenossen* (1877), 60. — Le texte utilisé ici est celui reproduit dans A. Leitzmann, *Beethovens Persönlichkeit im Urteile der Zeitgenossen*, I, 122 et suiv.

5. *Ilius Pamphilius und die Ambrosia* (Bett., V, 436 et suiv.).

6. R. Gottschalk, *Die drei Beethoven-Briefe Bettinas* (*Zeitschirft für Musik*, 1927, n° 3, 154 et suiv.).

7. Cf. AMZL, 1880, n° 9, col. 135-137.

8. H. Deiters, *Die Briefe Beethovens an Bettina von Arnim* (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1882, nos 49, 50, 51, col. 769-775, 789-795, 809-816). — A. Leitzmann, *Beethoven und Bettina* (*Deutsche Revue*, 1918, n° 1, 109-119).

est seulement de rechercher comment Bettina a vu Beethoven et quelle image elle en a présenté aux lecteurs de ses œuvres romanesques.

Le portrait de Beethoven contenu dans la lettre adressée à Anton Bihler le 9 juillet 1810 correspond par plus d'un trait aux conceptions musicales que Bettina mûrie a exprimées plus tard dans ses romans épistolaires.

Beethoven est décrit avec un pittoresque antithétique dont certains détails peuvent être suspects, mais qui, dans son ensemble, doit rendre exactement l'impression que le musicien produisit sur Bettina. Elle l'a vu majestueux et imposant, malgré le désordre de son logis et de ses vêtements. Elle le décrit presque entièrement sourd et aveugle, possédé du démon intérieur de la musique, naïf d'ailleurs et odieusement exploité par son entourage ([9]).

Bettina a sans doute décrit avec exactitude l'aspect physique de Beethoven. La générosité du musicien envers ses frères et ses amis est connue, comme aussi sa négligence vestimentaire et le désordre de son appartement. Il est probable, par contre, que ce que dit Bettina au sujet de l'âge de Beethoven ([10]) n'est pas tout à fait exact. Beethoven n'était pas très sûr de l'année de sa naissance. L'erreur possible n'était cependant pas de quatre ou cinq ans, ainsi qu'il ressort d'un extrait des actes de baptême qu'il se fit délivrer au printemps de cette même année 1810, et où il a écrit dans la marge : « 1772. L'extrait ne me paraît pas exact, car il y avait encore un Louis avant moi ([11]). » En ce qui concerne la surdité de Beethoven, il faut noter qu'elle n'était pas complète en 1810 et que Beethoven ne commença à se servir des fameux *Cahiers de Conversation* qu'en 1815 ([12]). Quant à sa myopie, elle n'était certainement pas aussi forte que Bettina semble l'indiquer ici ([13]).

9. « In allem, was seine Kunst anbelangt, ist er so herrschend und wahrhaft, dass kein Künstler sich ihm zu nähern getraut, in seinem übrigen Leben aber so naiv, dass man aus ihm machen kann, was man will. Er ist durch seine Zerstreuung darüber ordentlich zum Gespött geworden; man benutzt dies auch so, dass er selten so viel Geld hat, um nur das Notdürftige anzuschaffen. Freunde und Brüder zehren ihn auf; seine Kleider sind zerrissen, sein Ansehen ganz zerlumpt (...) und doch ist seine Erscheinung bedeutend und herrlich. Dazu kommt noch, dass er sehr harthörig ist und beinahe gar nichts sieht. Wenn er aber gerade komponiert hat, so ist er ganz taub und seine Augen sind verwirrt im Blicke auf das Äussere : das kommt daher, weil die ganze Harmonie sich in seinem Hirne fortbewegt und er nur auf diese seine Sinne richten kann; das also, was ihn mit der Welt in Verbindung hält (das Gesicht und Gehör), ist ganz abgeschnitten, so dass er in der tiefsten Einsamkeit lebt » (A. Leitzmann, *Beethovens Persönlichkeit*, I, 123-124).

10. « [Er] scheint kaum dreissig Jahre alt, er weiss seine Jahre selbst nicht, glaubt aber doch fünfunddreissig » (*Ibid.*, 123).

11. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, II, 308.

12. *Ibid.*, I, 168.

13. *Ibid.*, I, 316.

Il serait donc sans doute imprudent de prendre absolument au pied de la lettre le récit que fait ici Bettina, bien que certains détails en soient confirmés par d'autres sources : par exemple le talent extraordinaire d'improvisation de Beethoven. Ce que Bettina dit de l'inspiration beethovenienne paraît également sujet à caution. Elle a vu Beethoven inspiré et comme animé par le démon de la musique, plongé dans une sorte « d'état second » dans lequel la musique le possédait au point qu'il en oubliait son entourage (ceci est pourtant exact et prouvé par d'autres témoignages), et dans lequel l'œuvre musicale née spontanément de cette inspiration se serait développée organiquement et en quelque sorte sans intervention de la volonté consciente de l'artiste ([14]).

Ce Beethoven, pour ressemblant qu'il soit avec celui que nous offrent d'autres récits, fait cependant songer à l'artiste dont Bettina devait parler plus tard et qui, ayant pénétré le secret de l'harmonie, peut utiliser ce secret et agir sur le développement organique de l'idée que lui suggère l'esprit ([15]). Si on admet cette interprétation, la lettre de Bettina à Bihler contiendrait d'avance un embryon de sa théorie future du pouvoir magique de la musique aux mains d'un véritable maître.

Mais le plus important ici est de dégager les traits du Beethoven que Bettina présente dans ses romans épistolaires, puis de rechercher si la façon dont elle a vu le grand musicien correspond aux théories qu'elle a émises, dans les mêmes œuvres, sur la musique, son essence et son pouvoir.

Les prétendues lettres adressées à Gœthe, dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant*, sont datées de 1810 et racontent le même épisode que la lettre authentique à Bihler : le séjour de Bettina à Vienne et ses relations avec Beethoven. Le fond est le même, mais l'aventure est enjolivée de détails pittoresques. Surtout, Bettina rapporte de prétendus propos de Beethoven, des effusions enthousiastes auxquelles il se serait livré devant elle à propos de son art. Paroles dont l'authenticité est éminemment suspecte, comme la comparaison avec l'expression des idées personnelles de Bettina sur la musique le montre, mais qui sont précieuses par l'allure particulière qu'elles donnent au Beethoven que Bettina décrivait à ses lecteurs.

14. « Er... setzte sich neben das Klavier auf die Ecke eines Stuhls und spielte leise mit einer Hand, als wollte er suchen, den Widerwillen zu überwinden, sich hören zu lassen. Plötzlich hatte er alle Umgebung vergessen und seine Seele war ausgedehnt in einem Weltmeere von Harmonie... Wenn man zuweilen lange mit ihm spricht und auf eine Antwort wartet, so bricht er plötzlich in Töne aus, zieht sein Notenpapier hervor und schreibt. Er macht nicht wie der Kapellmeister Winter, der hinschreibt, was ihm zuerst einfiel; er macht erst grossen Plan und richtet seine Musik in eine gewisse Form, nach welcher er nachher arbeitet » (A. Leitzmann, *Beethovens Persönlichkeit*, I, 123-124).

15. Cf. plus haut, p. 67.

Dans la première lettre, la plus longue et la plus importante, supposée écrite à Vienne même et datée du 28 mai ([16]), Bettina affirme que Beethoven « devance de beaucoup le progrès de toute l'humanité » et doute qu'on puisse jamais le rattraper. Mais s'il atteint son but, « il laissera alors en nos mains la clef d'une connaissance divine, qui nous approchera d'un degré de plus de la vraie félicité ». Dans son art, Beethoven exerce « un charme divin, qui est l'élément de la nature spirituelle ». Son pouvoir est magique, « il se considère comme le fondateur d'une nouvelle base sensible dans la vie spirituelle ». Il se sent exilé dans un monde « qui ne soupçonne pas que la musique est une révélation supérieure à toute sagesse et à toute philosophie ». Cette musique produit une véritable ivresse qui libère les hommes de toute leur misère terrestre.

Bettina raconte aussi dans cette lettre sa première visite à Beethoven et ses rencontres ultérieures avec lui. Elle rapporte des opinions qu'il aurait émises devant elle, notamment sur les poèmes de Gœthe, dont le rythme appelle la musique et dont la langue « construit elle-même comme un ordre supérieur par l'entremise d'esprits et porte déjà en soi le secret des harmonies ». Il aurait décrit comment il poursuit une idée musicale, la saisit, la laisse échapper, la rattrape et finit par en triompher, et aurait ajouté : « La musique est véritablement l'intermédiaire entre la vie de l'esprit et celle des sens. » Il aurait également défini la musique comme « la seule entrée immatérielle dans le monde supérieur de la connaissance qui englobe l'homme sans qu'il ait le pouvoir de le saisir à son tour », comme procurant des connaissances divines par « pressentiment » et par « inspiration », et comme produisant sur l'esprit des impressions sensibles qui sont « la matérialisation de la connaissance spirituelle ». D'ailleurs « l'art représente toujours la divinité et le rapport des hommes à lui est religion ».

Bettina prête encore à Beethoven beaucoup d'autres propos ingénieux sur l'essence de l'art musical et sur la création artistique. Puis elle le décrit dirigeant une répétition d'orchestre et imposant sa loi avec une autorité si majestueuse et si incontestée qu' « on voudrait prédire qu'un tel esprit reviendra plus tard, plus parfait encore, comme souverain du monde ».

Dans sa réponse, Gœthe remercie Bettina pour la façon dont elle a décrit Beethoven et l'assure qu'il est entièrement d'accord avec elle sur « ce qui se laisse saisir » de sa « rapide explosion ». Il déclare que « ce qu'exprime un tel homme, possédé du Démon, doit inspirer du respect à un profane ». Ce qu'il

16. Le texte complet en a été souvent reproduit. Les extraits utilisés ici sont empruntés à Bett., III, 451 et suiv.

nous offre provient de la « semence d'une intuition intérieure » répandue par les dieux. Il est inutile d'essayer de l'instruire, « car son génie lui éclaire la route et lui donne souvent des lumières comme par un éclair, tandis que nous restons dans l'ombre et soupçonnons à peine de quel côté le jour va poindre » ([17]).

La lettre exprime encore le désir de rencontrer Beethoven, peut-être à Carlsbad, et demande l'envoi des lieder de Beethoven composés sur ses poésies. Elle se termine par de nouveaux remerciements à Bettina.

La comparaison de ce portrait de Beethoven, si riche en détails, avec celui qu'elle en traçait en 1810 dans sa lettre à Bihler, et avec le récit de la même rencontre, écrit en 1832 au prince de Pückler-Muskau, permet de reconstituer le travail probable de l'imagination de Bettina et de constater comment elle a successivement enrichi l'épisode de détails nouveaux. La lettre à Bihler représente le point de départ, le récit le plus simple. Celles qui figurent dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant* sont le point d'arrivée, le récit que Bettina considérait sans doute comme définitif. La lettre à Pückler-Muskau nous fait voir un état intermédiaire de la narration et permet de distinguer, dans ces trois rédactions, un fonds d'éléments communs et des détails modifiés et enrichis de l'une à l'autre.

Le fonds commun, ce sont les faits matériels eux-mêmes. Les trois rédactions présentent à peu près de la même façon la description de la visite à Beethoven, le retour de Bettina en compagnie du musicien, et l'indication des lieder de Gœthe qu'il a composés (la lettre à Bihler n'indique pas de titres, la *Correspondance* et la lettre à Pückler-Muskau indiquent le lied de Mignon : *Connais-tu le pays*, et *Ne séchez pas, larmes d'amour éternel*). Les trois documents rapportent aussi que Bettina a entendu Beethoven jouer du piano. Mais, lorsque Bettina fait parler Beethoven, le récit s'enrichit et s'enjolive de rédaction en rédaction. Dans la lettre à Bihler, il est muet. Dans la *Correspondance*, par contre, il se répand en théories sur l'essence de la musique. La lettre à Pückler-Muskau nous montre un Beethoven intermédiaire, quelques formules émises par lui contiennent le germe des développements de la *Correspondance*, notamment le passage où il définit la musique comme le « climat » de son âme et la passion comme le « trône de la musique » ([18])

17. *Ibid.*, 462 et suiv.

18. « Musik ist das Klima meiner Seele, da blüht sie und schiesst nicht bloss ins Kraut, wie die Gedanken anderer, die sich Komponisten nennen; aber wenige verstehen, welch ein Thron der Leidenschaft jeglicher einzelne Musiksatz ist — und wenige wissen, dass die Leidenschaft selbst der Thron der Musik ist » (A. LEITZMANN, *Beethovens Persönlichkeit*, I, 149).

ou celui où il déclare avoir puisé une inspiration dans les regards de Bettina ([19]).

Il faut enfin considérer les trois lettres de Beethoven à Bettina qui ont été publiées par elle en 1839 dans l'*Athenäum* et en 1848 dans *Ilius Pamphilius et Ambrosia,* et dont la deuxième seule est, à part quelques menus détails modifiés par Bettina, d'une indiscutable authenticité ([20]). La première, du 11 août 1810, est l'expression des regrets de Beethoven privé de la chère présence de Bettina, qui le comprenait à la fois avec son cœur et avec son intelligence. Regrets passionnés, dont l'expression, qui use parfois du tutoiement, tendrait à montrer un Beethoven amoureux de Bettina ([21]). La deuxième, du 10 février 1811, arrangée quelque peu dans le détail par Bettina ([22]), contient, avec encore quelques expressions passionnées, des vœux de bonheur pour le prochain mariage de Bettina avec Arnim, l'expression de l'admiration de Beethoven pour Gœthe, et l'indication qu'il a le projet de lui écrire bientôt, en lui faisant envoyer un exemplaire de la partition d'*Egmont*.

Quant à la troisième lettre, datée de Teplitz, le 13 août 1812 (par erreur : au mois d'août 1812 Beethoven n'était plus à Teplitz), elle rapporte à Bettina la scène fameuse (déjà racontée oralement par Beethoven à Bettina, d'après la lettre à Pückler-Muskau) où, Beethoven et Gœthe rencontrant la cour en promenade, Gœthe se range respectueusement, tandis que Beethoven enfonce son chapeau, croise les bras, fonce sur le groupe et le traverse, puis « lave la tête » au poète-courtisan. La suite rappelle la rencontre de Beethoven et de Bettina à Vienne, l'inspiration du musicien jaillie des regards de la jeune fille, exprime encore le mépris des Altesses et se termine par des protestations d'amour ([23]). Ici encore, il est possible que la lettre à Pückler-Muskau soit seulement un premier projet de récit de l'événement, dont *Ilius Pamphilius* donnerait la rédaction définitive.

Tels sont, dans l'œuvre littéraire de Bettina, les passages où elle prétend décrire directement Beethoven ou rapporter ses propos. D'autres allusions à Beethoven, pas très nombreuses, répè-

19. « Da zog er die Tafel hervor, übersah sie, schrieb und strich aus, dann sagte er : « Mein Lied ist fertig ». Er legte sich ins Fenster und sang es vollends hinaus in die Lüfte. Dann sagte er : « Gelt, das schallt? Es gehört Ihnen, wenns Ihnen gefällt, ich « habs für Sie gemacht, Sie haben mich dazu gereizt, ich las es in Ihrem Blick wie ge- « schrieben » (*Ibid.*, 149).

20. Cf. plus haut, p. 125.

21. Bett., V, 436 et suiv.

22. Le texte original de Beethoven a été publié par L. Geiger, *Beethoven und Frau Rath an Gœthe* (*Gœthe-Jahrbuch*, 1 [1880],374 et suiv.).

23. *Ilius Pamphilius* (Bett., V, 440 et suiv.).

tent des formules chères à Bettina. Ainsi, dans *Illus Pamphilius*, à propos de la lettre de Beethoven dont elle a promis à son correspondant de lui envoyer l'original, elle indique le rôle de médiateur entre l'esprit et les sens qu'elle attribue au musicien et celui qu'elle-même aurait voulu jouer auprès de lui ([24]).

Un peu plus loin elle affirme, toujours à propos de la même lettre, que Beethoven, tout comme la mère de Gœthe, a eu confiance en elle, a été heureux par elle, a eu besoin d'elle. Dans la lettre suivante adressée à Ilius, elle répète que Beethoven a été bien plus grand que l'humanité moyenne et qu'il est bien difficile de le comprendre entièrement ([25]).

Dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant*, elle a opposé Zelter, qui pour elle est le type même du philistin et qu'elle crible de ses traits, à Beethoven. Elle énumère, dans une lettre à Gœthe, quelques musiciens berlinois qui ne peuvent pas se sentir mutuellement et marque ensuite la distance qui les sépare de Beethoven ([26]).

Plus loin, Bettina précise que Zelter n'admet que ce qu'il peut comprendre, et par conséquent ne peut concevoir que la musique « commence où l'intelligence ne suffit plus », qu'elle est « l'élément suprême d'une langue divine », par laquelle l'imagination et l'inspiration nous apportent le message d'une révélation supérieure. Le philistin n'ose se servir des « formules magiques » de la musique ou s'en sert à rebours, tandis que l'inspiré « aperçoit un monde qui ne se laisse pas définir, qui peut bien communiquer à l'âme ses effets, mais non leur origine » et ne se soucie pas d'être compris des profanes, « puisque c'est avec Dieu

24. « Den Brief von Beethoven halt' ich mit beiden Händen, er ist eine Reliquie des grössten Geistes nicht unserer, sondern aller Zeiten. Er ist ein solches Herz, das, dem Geiste zugewendet, endlich neu aus dem Mutterschoss des Äthers in die Sinnenwelt geboren wird. Da erfand er mit dem Geiste, der ihm eingeboren ist, mit der Sinnen Geisterlust, die Musik der Liebessprache, die dem Geist genügen kann. Doch sein freundlich Herz bedürftig, als ein neugebornes Kind, haschend nach des Lebens Schätzen, sieht sich nach Gespielen um, und er sah mich, und da sprühten alter Sehnsucht Demantfunken auf im Herzen. — Denn es war, als müsst' ich jener Sinnenherzen eines sein, die sein Bild einst liebetrunken in sich sogen, oder es noch trinken wollten; — drum fass' ich den Brief so fest. — Tue ihm Abbitte jetzt, da es im Staube ruht, dass ich nicht an seiner Türschwelle stets gewartet habe, wenn er einging oder ausging, nicht die Hände ihm gebettet unter seiner Füsse Tritt, dass ich nicht das Ohr geliehen, wenn die Geister mit ihm sprachen, wenn er seiner tiefsten Wellen Taktschlag ihnen anvertraut » (*Ibid.*, 402-403).

25. « Den Brief von Beethoven hab' ich mit meinen Tränen benetzt, als ich ihn abschrieb, weil er ein Zeugnis ist vom Geist, der so gross war, so gewaltig und doch nach Liebe so bedürftig. Der herab kam zu uns und so Tiefes in sich verbarg, und was er gab, war alles so weit über den Begriff und die Möglichkeit des Gefühls, dass wir heute noch nicht in seiner Grösse ihn empfinden, was soll es mich da kränken, wenn ich einmal nicht verstanden werde? — Das wär' sehr eigensüchtig. Nein, dem Beethoven zulieb' küsse ich die Erde » (*Ibid.*, 411).

26. « Es könnte ein jeder sich selbst ausprügeln, so hätte er immer den andern einen grösseren Gefallen getan, als wenn er ihn zum Konzert eingeladen hätte. Nur die Toten sollen sie mir ruhen lassen, und den Beethoven, der gleich bei seiner Geburt auf ihr Erbteil Verzicht getan hat » (*Gœthes Bw.* [Bett., III, 494]).

qu'il parle ». Dans la suite de la lettre, Bettina continue d'opposer l'artiste génial et le philistin, Beethoven et Zelter ([27]).

Tels sont les traits que prêtent à Beethoven les divers passages de l'œuvre de Bettina où il apparaît. Dès le premier examen, il est manifeste que ce Beethoven n'est pas vu objectivement : il est vu à la lumière des théories de Bettina sur la musique, il s'exprime dans le langage de Bettina elle-même, il formule les idées de Bettina. Quelques expressions peuvent bien provenir de Beethoven lui-même ([28]), mais l'ensemble ne fait pas disparate avec les idées et le style habituels de Bettina. On peut essayer d'en réunir les divers traits pour constituer un portrait de l'homme et de l'artiste.

Beethoven est présenté par Bettina comme un original, qui parle et gesticule en pleine rue sans avoir le moindre souci du lieu où il se trouve. C'est un bohème misanthrope, qui fuit la société et refuse de prêter son concours à un concert organisé par de grands personnages. Les parents de Bettina et leurs amis sont tout surpris de voir cet ours, apprivoisé par la jeune fille, l'accompagner et se mettre au piano après dîner. Sa misanthropie est telle que, pour échapper aux visiteurs, il a en même

27. « Obschon in der Musik die Zauberformeln ewig lebendig sind, so spricht sie der Philister vor Schreck, sie nicht zu verstehen, oft nur halb, oft rückwärts aus, und nun stehen die sonst so beweglichen, blitzenden, nasskalt, langwierig, beschwerlich, und freilich unverständlich im Weg.

« Dagegen ist der Begeisterte ein anderer : mit heimlicher Zuversicht lauscht er und wird eine Welt gewahr, sie lässt sich nicht definieren, sie kann dem Gemüt wohl ihre Wirkung, aber nicht ihren Ursprung mitteilen, daher die plötzlich reife Erscheinung des Genies, das lang in ungebundener Selbstbeschauung zerstreut war, nun in sich selbst erhöht hervorbricht ans Tageslicht, unbekümmert ob die Ungeweihten es verstehen, da es mit Gott spricht (Beethoven). So steht's mit der Musik, das Genie kann nicht offenbar werden, weil die Philister nichts anerkennen, als was sie verstehen. — Wenn ich mir da meinen Beethoven denke, der den eignen Geist fühlend, freudig ausruft : ich bin elektrischer Natur, und darum mache ich so herrliche Musik !

« ... Sonderbares Schicksal der Musiksprache, nicht verstanden zu werden. Daher immer die Wut gegen das, was noch nicht gehört war, daher der Ausdruck : unerhört. Dem Genie in der Musik steht der Gelehrte in der Musik allemal als ein Holzblock gegenüber (Zelter muss vermeiden dem Beethoven gegenüber zu stehen), das Bekannte verträgt er, nicht weil er es gewohnt ist, wie der Esel den täglichen Weg. Was kann einer noch, wenn er auch alles wollte, so lang er nicht mit dem Genius sein eignes Leben führt, da er nicht Rechenschaft zu geben hat und die Gelehrsamkeit ihm nicht hineinpfuschen darf. Die Gelehrsamkeit versteht ja doch nur höchstens, was schon da war, aber nicht was da kommen soll, er kann die Geister nicht lösen vom Buchstaben, vom Gesetz. Jede Kunst steht eigenmächtig da, den Tod zu verdrängen, den Menschen in den Himmel zu führen; aber wo sie die Philister bewachen und als Meister lossprechen, da steht sie mit geschornem Haupt, beschämt, was freier Wille, freies Leben sein soll, ist Uhrwerk. Und da mag nun einer zuhören und glauben und hoffen, es wird doch nichts draus. Nur durch Wege konnte man dazu gelangen, die dem Philister verschüttet sind. Gebet, Verschwiegenheit des Herzens im stillen Vertrauen auf die ewige Weisheit auch in dem Unbegreiflichen. — Da stehen wir an den unübersteiglichen Bergen, und doch : da oben nur lernt man die Wollust des Atmens verstehen » (*Ibid.*, 526 et suiv.).

28. Cf. à ce sujet surtout les articles de DEITERS (AMZL 1882), A. LEITZMANN (*Deutsche Revue* 1918), R. GOTTSCHALK (*Zeitschrift für Musik* 1927).

temps plusieurs appartements, sans qu'on sache exactement dans lequel on peut le trouver.

Ce misanthrope est un orgueilleux, un aristocrate de l'art. Il s'estime l'égal des personnages les plus haut placés dans la hiérarchie sociale, et le montre même avec grossièreté, en refusant de se ranger sur le passage de l'impératrice et des princes de la maison d'Autriche et en traversant leur groupe sans saluer. Tout en s'estimant leur égal par l'esprit et en proclamant que toute leur puissance ne leur permet pas de faire naître un artiste comparable à lui ou à Gœthe, il affecte cependant vis-à-vis d'eux des manières populacières ou tout au moins plébéiennes. Il refuse de jouer avec des princes, d' « accompagner leurs absurdités », de « faire des sottises à frais communs avec des Altesses ». L'ours est vraiment mal léché et le succès remporté par Bettina auprès de lui est miraculeux.

Ce succès s'explique cependant par le fait que, sous sa rude écorce, Beethoven est un tendre, un sentimental. Il a « inventé la musique du langage de l'amour », il a cherché l'amour, il a éprouvé pour Bettina un amour véritable. Et c'est évidemment par amour pour les hommes qu'il cherche à leur révéler, par ses œuvres musicales, la vie supérieure de l'infini, l'absolu, Dieu lui-même.

Et ce sentimental a pour destin tragique d'être isolé. Sa misanthropie, en effet, ne procède pas seulement d'un caractère peu sociable (son attitude envers Bettina le fait voir très capable, à l'occasion, de se montrer sociable et même aimable); elle s'explique plutôt par le fait que Beethoven a le sentiment d'être une créature d'exception, un être rare, qui domine de haut la foule et ne peut se découvrir de semblable qu'il pourrait traiter d'égal à égal. Il est seul avec Dieu, tout ce qu'il voit est en opposition avec sa religion (il faut évidemment, ici, entendre ce mot au sens large de rapports avec le divin). C'est Dieu lui-même qui l'inspire, il n'a pas à se soucier d'être compris des humanités vulgaires qui vivent sur un plan inférieur. Il trône dans la lumière, au sommet de montagnes inaccessibles, où il jouit de « la volupté de respirer », tandis que l'humanité moyenne ne peut que s'approcher du pied de la montagne, dont le sommet lui est interdit.

Ainsi Beethoven dépasse et précède l'humanité. Il n'a pas à se soucier de ce qui fut, ni même de ce qui est et des habitudes qui suffisent à l'humanité vulgaire, comme à l'âne le chemin quotidien. Il vit dans le futur, son activité est une anticipation. « Il devance de beaucoup le progrès de l'humanité » et Bettina doute que nous puissions jamais le rattraper.

La personnalité de Beethoven, vue par Bettina, est donc cohérente et logique dans sa grandeur. C'est une personnalité extra-

ordinaire, un homme qui dépasse l'humanité, qu'on ne peut, par conséquent, juger en lui appliquant les normes de notre existence d'êtres ordinaires. C'est une sorte de demi-dieu, de héros de l'art, qui plane bien haut au-dessus de nous. C'est par cette hauteur de son esprit, bien évidemment, que s'expliquent l'originalité et la misanthropie de Beethoven. Il ne peut se sentir à l'aise au milieu de gens qu'il dépasse et domine de si haut, il lui est impossible de s'adapter à leurs façons d'être et de penser.

A ce portrait de l'homme correspond celui du musicien. Bettina représente Beethoven comme « emporté par le torrent de l'inspiration » au point d'en oublier les nécessités de la vie physique, le boire et le manger. Au piano, il est possédé par la musique, il improvise dans un état d'exaltation qui lui fait dépasser à la fois les possibilités de compréhension de son auditoire et les possibilités d'exécution de ses propres doigts. C'est comme une fièvre qui s'empare de lui, sa fierté (c'est-à-dire le sentiment qu'il a d'être supérieur aux autres hommes) « fermente en même temps que son génie ». L'inspiration l'élève au-dessus de l'humanité commune.

Cette inspiration peut ne pas être spontanée, elle peut être provoquée par un élément extérieur à l'artiste et qui joue le rôle d'excitateur. Ainsi Beethoven déclare que les poésies de Gœthe le disposent et l'excitent à composer, tant le rythme de leur langue suggère une réalisation musicale et « porte déjà en soi le secret des harmonies ». Beethoven précise bien que ce n'est pas seulement le sujet traité par Gœthe qui lui paraît plus ou moins favorable à la musique; c'est l'élément poétique en quelque sorte irrationnel qui contient en puissance rythme, mélodie et harmonie : le musicien n'a qu'à en faire jaillir cette musique qui y est enclose, à en réaliser les sonorités de façon à les rendre sensibles à tous. Ce travail de réalisation sensible lui est d'ailleurs dicté par les esprits et est, par conséquent, indépendant de sa volonté, comme celui de ce qu'on pourrait appeler la « composition pure ».

Ce ne sont pas seulement les poésies de Gœthe qui font jaillir en Beethoven l'inspiration. La présence de Bettina, et surtout son regard, ont produit sur lui le même effet. Un musicien, dit-il, « est aussi poète ». Que peut vouloir dire cette formule? Sans doute que le musicien est capable de faire de la musique exprimant autre chose que des combinaisons de sonorités, qu'il est capable de réaliser des œuvres sous l'excitation d'une cause extérieure et que la musique ainsi écrite cherchera à exprimer l'objet auquel elle doit son existence même, à en transposer l'idée sur le plan musical. Sera-ce de la musique descriptive? Ce n'est pas sûr. Beethoven affirme seulement qu'il y a un rapport direct

entre les yeux de Bettina, par exemple, et « les thèmes les plus beaux » qui « sont passés alors de vos regards dans mon cœur ». C'est donc le sentiment de Beethoven qui a été ainsi excité et non son intelligence. Beethoven semble exclure la musique descriptive, pour maintenir l'inspiration musicale, même provoquée par un objet matériel, sur le plan irrationnel : le musicien « peut se sentir soudain transporté par deux yeux dans un monde plus beau, où il sert de jouet à des esprits supérieurs qui lui imposent des tâches vraiment considérables ». La volonté consciente de l'artiste n'a donc aucune part à la naissance de l'œuvre, du moins en ce qui concerne l'inspiration qui en constitue le fond même, la base originale et irréductible. A ce stade de la production, l'artiste n'est qu'un jouet aux mains de forces spirituelles dont le contrôle lui échappe.

Mais Beethoven n'est pas un artiste inconscient dont les œuvres seraient le produit d'une sorte de génération spontanée ou d'une sorte de développement organique d'un germe déposé en lui par des esprits. La conscience joue aussi son rôle dans sa personnalité artistique. Il se rend parfaitement compte de la beauté d'une œuvre qu'il a réalisée, s'enthousiasme lui-même en chantant un de ses lieder, et s'écrie : « N'est-ce pas que c'est beau? Magnifique! » Puis, manifestement pour sa satisfaction personnelle autant que pour le faire mieux goûter à son auditrice, il le chante une deuxième fois.

La conscience joue d'ailleurs un rôle encore plus important dans la personnalité artistique de Beethoven : elle participe à la naissance même de l'œuvre d'art, c'est elle qui organise rationnellement les divers éléments fournis par l'inspiration irrationnelle, qui leur donne une forme harmonieuse. Cette action de l'intelligence sur le produit de l'inspiration participe à la fois de la course et de la lutte. L'inspiration est chose essentiellement fugace, les musiques jaillies de l'inconscient se succèdent avec une rapidité vertigineuse. Chaque nouvelle idée chasse la précédente, il faut que l'intelligence consciente attrape à la course le germe musical qui fuit, le retienne au milieu du torrent des idées sans cesse en mouvement, l'empêche de se dérober à nouveau en se perdant dans l'inconscient d'où il vient à peine d'émerger. Alors intervient l'art conscient du compositeur, qui s'empare de l'idée et « la multiplie dans toutes les modulations » : c'est, pour l'essentiel, l'art de la modulation et du développement. Là, il n'est plus question de jaillissement spontané. L'idée musicale fournie par la libre inspiration doit se plier à la volonté consciente de l'artiste, le musicien, au bout du compte, « triomphe de la première idée musicale ». Qui dit « triomphe » dit, bien évidemment, « lutte ». Si le premier stade de la production artistique est spontané et inconscient, le second est pénible. Le

musicien doit y mettre en œuvre toute son intelligence, son énergie, sa puissance, pour triompher de l'élément irrationnel et rebelle auquel il doit donner une forme sensible.

C'est également une impression de puissance que produit le Beethoven chef d'orchestre décrit par Bettina. Il impose sa loi à ses exécutants en pleine conscience. Son intelligence lucide analyse les sonorités de l'orchestre, il prévoit même les fautes que pourraient commettre les instrumentistes, il impose à tous l'activité « la plus réfléchie ». Ici, plus rien d'inconscient. Il ne cherche plus « d'où peut lui venir tout cela », il a conscience « de la perfection de sa création ». Il domine à la fois l'œuvre qu'il a réalisée et ses exécutants. Il commande, il impose, en véritable souverain. Dans ce Beethoven-là, il y a déjà du surhomme.

La personnalité musicale de Beethoven, vue par Bettina, comprend donc deux éléments essentiels et différents : un élément inconscient et un élément conscient. L'inconscient, c'est la part de l'inspiration : le musicien est sans action sur les matériaux sonores qui lui sont proposés par une force supérieure, extérieure à sa personnalité et dont le fonctionnement est indépendant de sa volonté. A ce stade de la création artistique, il est, selon l'expression de la réponse de Gœthe à Bettina, « possédé du Démon ». La part de l'intelligence consciente consiste à organiser les éléments ainsi fournis par l'inspiration inconsciente, à les ordonner dans un cadre, dans un moule conçu à l'avance. Bettina reprend là, fidèlement, l'opinion qu'elle avait déjà exprimée en 1810, dans sa lettre à Bihler : « Il fait d'abord un grand plan et dirige sa musique vers une certaine forme, d'après laquelle il travaille ensuite. »

Ce qui fait l'originalité profonde et puissante de Beethoven, c'est la part qu'a, dans sa production, l'inconscient. C'est le libre jeu de l'inspiration qui donne à sa musique une vie véritable, une vie organique que tout l'art conscient du compositeur est incapable de lui donner. C'est l'inspiration qui permet à Beethoven de faire de la musique « inouïe ». La lettre à Gœthe, dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant,* où Bettina oppose Beethoven à Zelter, montre bien que, pour elle, l'intelligence consciente seule ne suffit pas à faire l'artiste. Elle reproche à Zelter de ne vouloir admettre que ce qu'il comprend, de ne pas voir que la musique « commence là où l'intelligence ne suffit plus », et lui oppose l' « inspiré » Beethoven, comme elle oppose la « volonté libre » et la « vie libre » de l'art à un « mécanisme d'horlogerie ». Seul le libre jeu de l'imagination créatrice permettra de faire œuvre originale et féconde, en négligeant les formes figées empruntées aux époques révolues et qui ne sauraient constituer des recettes pour faire des chefs-d'œuvre.

Cette musique jaillie de l'inconscient n'est pas à elle-même sa propre fin. Le musicien est un mage, la musique a un pouvoir magique. Bettina croit à un « charme divin » dans l'art de Beethoven, les explications que lui-même pourrait fournir sont du ressort de la « pure magie ». Beethoven se considère, d'après elle, comme « le fondateur d'une nouvelle base sensible dans la vie spirituelle ». Son art favorise le progrès de l'humanité vers le divin, lui rend accessible la connaissance divine : si Beethoven atteint son but, « il laissera en nos mains la clef d'une connaissance divine, qui nous approchera d'un degré de plus de la vraie félicité ».

Si la musique de Beethoven est « inouïe », ce n'est pas non plus par hasard. Ce caractère d'originalité absolue lui vient, logiquement, de ce qu'elle exprime à la fois « l'insoupçonné » et « l'incréé », c'est-à-dire de ce qu'elle suggère aux hommes qu'il existe dans l'univers autre chose que ce qui frappe leurs sens, et qu'elle détourne leur esprit des choses existant actuellement pour leur révéler l'avenir. Ce Beethoven est une sorte de personnage symbolique, représentatif de l'humanité entière, en qui « toute l'agitation humaine monte et descend comme un mouvement d'horlogerie ». Quant à son inspiration, qui exprime le supra-sensible, l'infini, le divin, elle ne peut être que d'origine divine. On sent bien, dit Beethoven à Bettina, « qu'il y a dans tout ce qui est spirituel quelque chose d'éternel, d'infini, d'impossible à jamais saisir entièrement ». Et plus nettement : « Je n'ai pas d'ami, il faut que je vive seul avec moi-même; mais je sais bien que Dieu est plus près de moi que des autres qui pratiquent mon art. J'ai commerce avec lui sans crainte, chaque fois je l'ai reconnu et compris. » Le génie, dit ailleurs Bettina, n'a pas à se soucier d'être compris par les non-initiés, « puisque c'est avec Dieu qu'il parle »; et, pour bien préciser sa pensée et son allusion, elle ajoute entre parenthèses le nom de Beethoven.

Si donc l'art, qui met l'homme en rapport avec le monde supra-sensible, est magie, en tant qu'il établit une communication directe entre l'homme et Dieu, il sera religion. Beethoven soupire en constatant que ce qu'il voit est en opposition avec sa religion, et est « obligé de mépriser le monde, qui ne soupconne pas que la musique est une révélation supérieure à toute sagesse et à toute philosophie ». Révélation qui n'a rien de rationnel, qui s'adresse au sentiment et non à l'intelligence, et dont les expressions mêmees employées par Beethoven, d'après Bettina, soulignent le caractère dionysiaque. La musique produit une véritable ivresse, un état orgiastique, et c'est dans l'inconscience qu'ils lui doivent que les hommes ont la révélation directe de toutes sortes de choses dont ils peuvent ensuite faire leur profit.

Tel est le résultat de la mise en rapport, par la musique, des sens et de l'esprit. L'homme à qui la musique est intelligible doit être « libéré de toute la misère que traînent les autres ». La musique, « intermédiaire entre la vie de l'esprit et celle des sens », peut rendre sensible l'élément spirituel d'un poème. Car tout ce qui inspire le musicien (et même la poésie qui sert de support à sa musique) fait intervenir l'esprit : la langue poétique de Gœthe « construit elle-même comme un ordre supérieur par l'entremise d'esprits ».

Plus arbitrairement, Beethoven semble vouloir distinguer, dans l'action de la musique, le rôle de la mélodie et celui de l'harmonie. C'est surtout la mélodie qui exprime l'esprit et le rend sensible. Partant de là, indique Beethoven plus obscurément, « l'esprit veut se déployer, devenir universel, illimité; c'est là que tout prend dans tout la forme d'un lit des *sentiments* qui jaillissent de l'idée musicale simple et qui, autrement, se perdraient insoupçonnés. C'est cela l'harmonie, c'est cela qui s'exprime dans mes symphonies... » C'est donc par l'harmonie que l'esprit aurait la notion de l'infini; la mélodie s'adresse aux sens, l'harmonie au sentiment. Et cette révélation de l'infini que l'homme a par elle lui montre en même temps un but impossible à atteindre, l'empêche de jamais se déclarer satisfait, l'oblige à ne plus considérer les résultats déjà atteints et à recommencer sans cesse ses efforts, « comme un enfant ».

Cette connaissance supérieure, la musique est le seul moyen de l'acquérir. S'adressant d'autre part aux sens, la musique matérialise cette connaissance spirituelle, pour permettre aux sens de la saisir. Dans ce processus, d'ailleurs, c'est le monde sensible qui est élevé à la dignité du spirituel; la musique spiritualise les sens, en transportant « une nouvelle base sensible dans la vie spirituelle ».

Pour avoir la révélation de l'harmonie supérieure du monde spirituel, il n'est pas besoin d'une œuvre musicale importante, ni même peut-être complète. De même que le microcosme reproduit le macrocosme, « une pensée isolée a le sentiment de l'ensemble des parentés qu'il y a dans l'esprit; ainsi, dans la musique, toute pensée, ayant une parenté intime et inséparable avec l'ensemble de l'harmonie, est l'unité ». L'expression n'est pas d'une limpidité absolue dans tous ses détails, mais l'idée exprimée est hors de doute : la partie, même isolée, reflète l'ensemble et a la même vertu que lui au point de vue de la connaissance du monde spirituel dont elle offre la révélation.

Cette heureuse interpénétration du monde des sens et du monde de l'esprit, condition essentielle de la révélation, n'est pas le lot du commun des hommes. « Peu de gens y parviennent », dit Beethoven à Bettina. Et il compare les gens qui « ont commerce

avec la musique et qui n'ont pas sa révélation » aux nombreuses personnes qui ignorent l'amour, bien que faisant « les gestes de l'amour ». S'il faut compléter le propos prêté à Beethoven par Bettina, on peut ajouter : seul l'homme de génie est capable de recevoir cette révélation dans son intégralité. Seul un être d'exception pourra « se soumettre soi-même à ses lois inconnaissables, au moyen de ces lois dompter et diriger son propre esprit, afin qu'il en répande les révélations... ». C'est un homme supérieur réunissant en lui à la fois le sentiment qui s'abandonne au divin, l'intelligence qui dompte l'esprit et l'imagination, qui acquerra « la suprême puissance ».

Ce Beethoven ainsi défini par lui-même, selon Bettina, est plus grand que nature. Mage, truchement d'une révélation extraordinaire, metteur en œuvre de la spiritualisation du monde sensible qui rend possible la connaissance supérieure du monde de l'esprit, c'est un homme tellement complet que de pareils exemplaires d'humanité doivent être extrêmement rares. Ici encore, il fait figure de demi-dieu, de héros inspiré. C'est une sorte de prophète ou de surhomme.

Mais la musique n'agit pas seulement sur l'artiste créateur, sur le compositeur. Elle agit aussi sur les auditeurs. Ce sont les rapports du musicien et de son œuvre avec les auditeurs qu'il faut maintenant examiner.

L'effet produit par une œuvre musicale diffère suivant qu'il s'agit de la composition d'un musicien sans génie, d'un « savant » comme Zelter, ou d'un véritable grand artiste, d'un inspiré. L'œuvre médiocre s'adresse à l'intelligence des auditeurs moyens, des philistins qui « n'admettent rien que ce qu'ils comprennent » et qui entrent en fureur quand ils entendent dans une œuvre un accent nouveau, quelque chose d' « inouï ». La science, ou, comme on dirait aujourd'hui, le « métier », fondement unique de ce genre d'œuvres d'où l'inspiration est absente, ne comprend « tout au plus que ce qui a déjà existé, mais non ce qui viendra, elle ne peut détacher les esprits de la lettre, de la loi... Ce qui devait être volonté libre et vie libre n'est plus qu'un mécanisme d'horlogerie ». Le sentiment est banni de ce genre d'œuvres, qui ne manifestent chez leur auteur que du métier, mais point d'art.

Par contre, les auditeurs moyens sont « touchés » par une œuvre d'art véritable. Celle-là parle à leur sentiment et non à leur intelligence et peut les émouvoir jusqu'aux larmes. Parmi ces auditeurs moyens Beethoven range les femmes, à qui seules l'émotion convient.

Tout autre est, en présence d'une belle œuvre d'art, l'attitude des représentants de l'humanité supérieure, des gens que le

grand artiste peut considérer comme ses égaux. Lorsque Bettina, ayant entendu Beethoven chanter un de ses lieds, applaudit, Beethoven se réjouit et indique que les artistes sont « de feu » et « ne pleurent pas», c'est-à-dire qu'ils ne doivent pas être émus par la musique, parce qu'ils ne la saisissent pas avec leur sentiment. Après s'être fait entendre par Gœthe, Beethoven écrit à Bettina : « Vos applaudissements sont ce qui m'est le plus cher au monde. J'ai exprimé mon opinion à Gœthe, je lui ai dit quel effet les applaudissements produisent sur un artiste, et qu'on veut être entendu de ses pareils avec l'intelligence...; quant à l'homme, le choc de la musique doit faire jaillir du feu de son esprit. » Donc, de même que la création artistique fait intervenir d'abord le sentiment, puis l'intelligence du grand artiste, l'œuvre d'art s'adressera au sentiment du public moyen, mais à l'intelligence de l'auditeur d'élite, frère de l'artiste génial. Beethoven considère Bettina et Gœthe comme ses égaux. A ce niveau élevé, d'où les êtres d'exception dominent la foule, ce sont les intelligences qui communient en pleine conscience de leur supériorité, avec la pleine certitude que l'inspiration et la révélation leur sont communes. L'auditeur moyen se satisfait de voir l'œuvre d'art parler à son sentiment, l'auditeur génial l'accueille dans son intelligence lucide.

Cette musique, qui établit un lien entre le cœur et l'esprit, est amour. « Les esprits peuvent s'aimer aussi », écrit Beethoven à Bettina, « je chercherai toujours à me faire aimer du vôtre. » Et Bettina-Ambrosia, cherchant à caractériser Beethoven dans une lettre à Ilius Pamphilius, affirme que Beethoven est un « cœur qui, tourné vers l'esprit, a été de nouveau enfanté du sein maternel de l'éther dans le monde sensible. Là il a inventé, avec l'esprit qu'il possède de naissance, avec le désir d'esprit des sens, la musique du langage de l'amour, qui peut suffire à l'esprit ». Ce langage de l'amour, Bettina y a été sensible : « dans mon cœur jaillirent les étincelles de diamant d'un désir ancien. » L'amour est d'ailleurs un besoin chez le grand artiste; Bettina parle de Beethoven comme de « cet esprit qui a été si grand, si puissant, et qui pourtant a eu tant besoin d'amour ». Par là, le grand artiste n'est plus solitaire. Il ne séjourne pas seul sur les sommets, en tête-à-tête avec Dieu : il cherche les autres hommes, il veut agir sur eux, il veut les attirer à lui. C'est l'amour qui sera le lien entre l'homme de génie et l'humanité, la musique sera amour.

La grandeur et l'originalité de Beethoven le rendent difficilement intelligible. Il a dépassé et devancé son époque, « tout ce qu'il donnait dépassait tellement la conception et la possibilité du sentiment qu'aujourd'hui encore nous ne sentons pas toute sa grandeur ». Dans les rapports du musicien avec ses auditeurs,

nous retrouvons encore le Beethoven supérieur, le surhomme qui dépasse l'humanité moyenne.

C'est comme un motif persistant qui se reproduit dans les diverses faces du Beethoven dont Bettina a dressé la statue en pied : il est plus grand que nature, comme homme, comme musicien ou comme mage. Il possède des qualités supra-humaines, il sert de truchement à Dieu ou à l'esprit, il dépasse et précède l'humanité.

Etre d'exception, il est condamné à la solitude. Il est contraint de vivre séparé du reste de l'humanité, physiquement par sa surdité et sa myopie, moralement parce que sa pensée séjourne sur des sommets où peu de gens peuvent atteindre. Mais il ne se complaît pas hautainement dans cette solitude : il a besoin de l'amour de ses semblables. Son œuvre n'est ni égoïste ni indifférente, elle s'adresse aux autres hommes, à qui elle peut transmettre la révélation du monde de l'esprit, de l'infini, de Dieu même. Placé très haut au-dessus des autres hommes, le Beethoven de Bettina cherche à les élever jusqu'à lui.

Si, négligeant le détail de l'interprétation que Bettina a fournie du personnage de Beethoven, on cherche à exprimer en une formule générale quel fut le mérite de Bettina, on trouve qu'elle a senti en Beethoven un artiste extraordinaire, qu'elle a essayé de donner à ses contemporains une idée de sa grandeur et de son originalité.

La première œuvre de Bettina parue en librairie, la *Correspondance de Gœthe avec une enfant,* a été éditée en 1835. Cette circonstance invite à la prudence pour juger du mérite de Bettina, car, Beethoven étant mort en 1827, on pourrait estimer qu'elle a exercé le métier facile de prophétesse après coup, à une époque où l'importance de l'œuvre beethovenienne ne pouvait plus être niée. Mais il faut se souvenir que la lettre authentique de Bettina à Anton Bihler, du 9 juillet 1810, écrite peu de temps après son séjour à Vienne et sans doute encore sous l'influence de l'impression produite sur elle par Beethoven, est pleine d'admiration pour le grand homme et manifeste nettement que Bettina a eu conscience de son originalité et de sa puissance. Un passage d'une lettre de Bettina à Gœthe, du 4 novembre 1810, utilisé textuellement dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant,* montre que Bettina avait parfaitement conscience de la grande différence de niveau qui séparait Zelter de Beethoven ([29]). Tout n'est donc pas inventé pour les besoins de la cause dans les propos de Bettina au sujet de Beethoven.

29. Bett., IV, 219-20.

Un certain nombre de traits du portrait qu'elle a tracé de Beethoven sont d'ailleurs confirmés par les biographies beethoveniennes : sa misanthropie, sa brusquerie d'allures, son prodigieux talent d'improvisateur au piano, son admiration pour Gœthe, par exemple. Les propos qu'elle lui prête sont davantage sujets à caution. Non qu'on n'y relève certaines expressions qui peuvent bien provenir de Beethoven lui-même ([30]). Mais il faut bien remarquer que Beethoven n'a, pour autant qu'on le sache, jamais fait à aucun de ses interlocuteurs ou de ses correspondants semblables déclarations théoriques sur la musique et son essence. Bettina serait la seule à qui il aurait découvert ses pensées les plus intimes sur son art.

Et ces prétendus propos théoriques de Beethoven correspondent trop bien aux théories musicales de Bettina elle-même pour n'être pas suspects d'avoir été, à tout le moins, un peu arrangés par elle. Le Beethoven philosophe, et même métaphysicien, qui se répand en propos élevés sur le pouvoir expressif de la musique, sur son rôle de médiatrice entre le monde spirituel et le monde sensible, sur son pouvoir magique qui met l'homme en communication avec Dieu et qui distingue, dans la création et dans l'audition, le rôle du sentiment et celui de l'intelligence, ne parle pas autrement que Bettina dans sa correspondance romanesque, ou romancée, avec Caroline de Günderode, avec Gœthe, ou avec Ilius Pamphilius. Il se peut que, pour sa rédaction, Bettina ait utilisé quelques propos de Beethoven. Mais il est probable qu'elle les a dilués et noyés dans l'expression de ses propres théories.

Il n'est pas surprenant que le Beethoven de Bettina soit un Beethoven romantique. La conception « expressive » de la musique est une des caractéristiques de l'art romantique. Nous l'avons déjà rencontrée chez Hoffmann. Romantique également, et bien voisine aussi de la conception de Hoffmann, est l'idée que la musique nous révèle l'infini et nous ouvre le monde spirituel. Le pouvoir magique de la musique fait songer non seulement à Hoffmann, mais à Novalis et à son idéalisme magique. Et le Beethoven inspiré, prophète, mage ou surhomme, que les lettres authentiques de Bettina, écrites en 1810, ne font entrevoir que très vaguement, et dont les correspondances romancées publiées vingt-cinq ans après, ou plus tard encore, précisent la figure avec la plus grande netteté, ressemble comme un frère au Beethoven de Hoffmann.

Si l'on cherche toutefois à caractériser la conception de Beethoven qu'a eue Bettina par rapport à celle de Hoffmann, on verra que, si Bettina a eu avec Beethoven un contact personnel

30. W. Œhlke, *Bettina von Arnims Briefromane*, 148 et suiv.

que le hasard refusa à Hoffmann, la connaissance qu'elle a eue de sa personnalité artistique a été moins précise et plus intuitive. C'est que Hoffmann a d'abord approché Beethoven en technicien et en critique, en étudiant soigneusement ses partitions. L'idée que Hoffmann s'est faite de Beethoven repose sur l'étude détaillée de quelques-unes de ses grandes œuvres, qu'il était parfaitement à même d'analyser et de juger. Chez Bettina, au contraire, rien de tel. Ses études musicales n'étaient certainement pas aussi poussées que le furent celles de Hoffmann, et celles de ses compositions musicales qui nous sont parvenues ne sont que de balbutiants essais d'amateur, souvent maladroits ou puérils. Les œuvres de Beethoven qu'elle a pu entendre ou lire, elle n'a jamais essayé de les analyser. Elle n'en cite même aucune, à part les lieds qu'elle prétend avoir entendu chanter par Beethoven, et quelques allusions à *Egmont*. Elle n'exprime donc aucune appréciation sur telle ou telle œuvre particulière de Beethoven et se contente de caractériser sa musique en général.

Cette caractéristique est toute intuitive et subjective, elle procède par effusions ou, comme le dit une lettre de Gœthe, par « explosions » enthousiastes. Bettina a vibré intensément à l'audition de la musique de Beethoven, elle a eu le sentiment qu'elle se trouvait en présence d'une œuvre profonde, originale, de tendances nouvelles et que l'auteur était une personnalité artistique très au-dessus de la moyenne. Ce sentiment s'est précisé ensuite et son expression s'est développée avec le temps et l'âge. A travers son propre tempérament romantique, Bettina a vu en Beethoven, comme Hoffmann, un mage inspiré, un prophète au visage radieux et tourné vers l'avenir, le prince des musiciens expressifs, dont l'œuvre manifeste qu'il voit Dieu et contemple l'infini. Partie de quelques menues données exactes, elle a construit un personnage de surhomme romantique et l'a dressé en pleine lumière, sur un sommet solitaire.

Si, par là, le Beethoven de Bettina ressemble à celui de Hoffmann, il est un côté où, par les soins de Bettina, sa figure acquiert d'autres traits. C'est lorsqu'il s'agit non plus du musicien, mais de l'homme lui-même et de son caractère. Hoffmann, n'ayant connu Beethoven que par son œuvre, ne pouvait rien dire dans cet ordre d'idées. Bettina, l'ayant vu et ayant causé avec lui, nous a laissé de Beethoven un portrait pittoresque de bohème génial, qui sans doute est assez exact. Elle a, d'autre part, favorisé la constitution de la légende du Beethoven démocrate et républicain, volontairement et systématiquement grossier avec les aristocrates, de façons plébiennes, morigénant sans ménagement un poète courtisan pour son attitude déférente envers de hauts personnages. Bettina ne dit certes pas expressément que Beethoven ait été un farouche démocrate. Mais l'atti-

tude qu'elle lui prête a pu être exploitée dans ce sens. A l'heure actuelle, cependant, même ceux qui l'estiment vraisemblable y voient plutôt une manifestation de la fierté de Beethoven, qui se jugeait l'égal des plus hauts personnages ([31]).

Le Beethoven de Bettina ajoute donc certains traits — surtout des traits pittoresques — à celui de Hoffmann. Il est plus sujet à caution, étant simplement vu par une femme au caractère exalté et enthousiaste, moins capable que Hoffmann d'analyser une grande œuvre musicale. Cependant, Bettina a eu un sentiment exact de la grandeur de Beethoven. Ce qui peut appeler des réserves, c'est l'explication romantique qu'elle donne de cette grandeur. Son intuition, pour géniale et précieuse qu'elle soit, ne saurait tenir lieu d'objectivité critique et suppléer à l'insuffisance de son éducation musicale.

31. R. Rolland, *Gœthe et Beethoven*, 82 et suiv. — La vraisemblance de l'anecdote est niée par Ed. Herriot, *La Vie de Beethoven*, 233.

III

Autres écrivains

I. Clemens Brentano

Le contact personnel de Beethoven avec Brentano a été assez fugitif. On est certain qu'il eut lieu en 1813 et 1814, à Prague d'abord, puis à Vienne. Peut-être leurs relations sont-elles plus anciennes, mais on n'a aucune certitude à ce sujet et aucune recherche n'a permis, jusqu'ici, de découvrir une preuve à l'appui des suppositions qui ont pu être faites.

Clemens Brentano, né en 1778, c'est-à-dire sept ans environ avant sa sœur Bettina, était, comme elle, assez doué pour la musique. Son chant et son talent de guitariste lui valurent, dit-on, maint succès féminin (1). De-ci de-là, dans ses œuvres, quelques détails ou comparaisons montrent qu'il s'intéressait à la musique. Une lettre à Louise Hensel contient un passage consacré à la « Polonaise » (2). Le roman épistolaire de Bettina, *Clemens Brentanos Frühlingskranz*, qui mérite d'être pris au sérieux plus que les autres, la comparaison avec les lettres véritables de Clemens ayant montré qu'il est resté très près des textes originaux (3), laisse se manifester en divers endroits le tempérament musical de Clemens et ses conceptions, d'ailleurs assez semblables à celles de Bettina : la musique nous ouvre le monde des esprits, elle exprime l'infini, elle est le reflet de l'âme divine de l'Univers. Clemens s'intéresse aux études musicales de sa sœur (4). Lui-même, au cours d'un séjour à Düsseldorf, a le projet d'écrire un livret d'opéra. Le chef d'orchestre du théâtre, qui mettra son œuvre en musique, lui enseignera, en échange, la composition musicale (5). S'il n'a pas eu, dans le domaine musical, la divination intuitive de Bettina, il a du moins eu incontestablement un tempérament musical et une certaine culture musicale. Ses idées, comme celles de Bettina, reflètent les théories romantiques répandues à l'époque dans le public lettré.

On a supposé sans preuves que Brentano avait pu rencontrer

1. KALISCHER, article dans *Euphorion*, 1895, *Erstes Ergänzungsheft*, 37.
2. Cl. BRENTANO, *Gesammelte Schriften*, VIII, 209.
3. Bett., I (Introd.), 7.
4. Bett., I, *passim*.
5. Bett., I, 236.

Beethoven au cours d'un premier séjour à Vienne, qui aurait eu lieu en 1804 ([6]). Il serait alors séduisant d'imaginer que Brentano ait pu entendre la *Symphonie Héroïque* chez le prince Lobkowitz et qu'il ait cherché à l'interpréter poétiquement dans une pièce intitulée *Symphonie;* six strophes, plus tard intercalées dans *Gustave Wasa,* célèbrent un musicien dont l'art fait jaillir des tombeaux les esprits qui par leur danse et leurs chants engendrent une œuvre musicale grandiose ([7]). Cette supposition ne repose en vérité que sur une interprétation arbitraire de la pièce de vers. C'est une base trop fragile pour qu'on puisse la retenir ([8]). Mais il est infiniment probable que, dès ce moment, Beethoven n'était pas inconnu de Brentano, ne serait-ce que par Sophie Mereau, qu'il avait épousée en 1803 et dont Beethoven avait mis en musique le *Feuerfarb* dès 1793 ([9]). D'autre part, c'est de cette époque que date le début des relations de Franz Brentano et de sa jeune femme Antonie Birkenstock, à Vienne, avec Beethoven ([10]).

Il est probable que, par l'intermédiaire de son frère et de sa belle-sœur, Brentano aura, par la suite, obtenu des renseignements sur le mode d'existence de Beethoven et sur son caractère. Il n'a certainement pas ignoré la visite que fit Bettina à Vienne en 1810, sa rencontre avec Beethoven et l'impression profonde que le musicien produisit sur la jeune fille.

En 1810, la mort de la reine Louise de Prusse inspire à Brentano une cantate. Le 10 janvier 1811, il adresse son œuvre à sa belle-sœur à Vienne en l'accompagnant d'une lettre où il exprime le désir que l'impératrice ait communication de son poème et en accepte la dédicace ([11]).

On a bien retrouvé dans les papiers de Beethoven la cantate de Brentano. Beethoven songea sans doute à la mettre en musique, car la Bibliothèque nationale de Prusse conserve, parmi les papiers du musicien, deux feuillets d'esquisses d'un morceau de chant où le nom de Louise est inscrit à plusieurs reprises sous la portée et dans la marge ([12]). Mais la possibilité d'une rencontre du poète et du musicien, à cette époque et à cette occasion, est encore une simple supposition que rien ne vient étayer ([13]).

6. KALISCHER, article cité, 39.

7. *Ges. Schr.*, II, 346. — KALISCHER, art. cité, 41.

8. HEININGER, *Cl. Brentano als Dramatiker*, 12.

9. L. NOHL, *Beethovens Leben*, I, 235.

10. HEININGER, ouv. cité, 12.

11. AMELUNG, *Beethoven und die Brentanos* (*Tägliche Rundschau, Pfingstbeilage*, 14 mai 1921).

12. AMELUNG, art. cité. — KALISCHER, art. cité, 42-45.

13. HEININGER, ouv. cité, 12. — AMELUNG, art. cité.

Pendant l'été de 1811, Brentano et Beethoven ont pu se rencontrer à Teplitz et à Prague. Aucun document, nul témoignage de Varnhagen ou de Rahel ne permettent cependant de conclure qu'ils y soient entrés en relations directes ([14]).

Toutefois, voici qui prouve que, dès cette époque, Brentano avait sinon une connaissance précise, du moins une certaine conception du génie de Beethoven. Depuis janvier 1811, il faisait partie d'une association plus ou moins occulte fondée à Berlin par des artistes et des écrivains : la *Christliche deutsche Tischgesellschaft* ([15]). A une des réunions de la société, il lut une dissertation sur *Le Philistin*, où il protestait contre le caractère morbide des œuvres de certains romantiques, mais où il cherchait surtout à caricaturer et à ridiculiser les bourgeois, les « philistins ». Parmi les reproches qu'il fait à ces derniers figure celui de considérer Beethoven comme complètement fou ([16]). L'allusion est trop vague pour qu'on s'y arrête longuement. Mais il n'est pas téméraire de penser que Brentano, estimant les philistins incapables de comprendre Beethoven, reflète la conception romantique de la musique, dont le sens n'est accessible qu'aux âmes ingénues et poétiques et par le sentiment, non par la raison.

La seule période où il soit absolument certain que Brentano ait été en contact personnel avec Beethoven est celle de son séjour à Vienne, entre juillet 1813 et juillet 1814 ([17]). C'est évidemment après leur première rencontre, sans doute dans l'automne de 1813, que Brentano, craignant d'avoir produit sur Beethoven l'impression d'un fâcheux, lui adresse une lettre non datée où, en guise d'excuse, il dit reconnaître la nécessité intime de la solitude morale pour une âme créatrice « qui est fatalement solitaire comme Dieu lui-même, parce qu'elle est omniprésente comme Dieu » ([18]). La lettre se termine par des protestations d'amour et d'enthousiasme causés par l'audition de la musique de Beethoven, et par l'annonce que bientôt Brentano ira rendre visite à Beethoven et lui remettra « sa muse » pour tel usage qui lui plaira.

Dans ces quelques lignes, l'idée que Brentano se fait de la personnalité de Beethoven est nettement exprimée. Elle n'est d'ailleurs pas en contradiction avec l'indication du *Philistin* : Brentano voit en Beethoven un être plus grand que nature, une

14. Amelung, art. cité.
15. Guignard, *La Vie et l'Œuvre de Cl. Brentano*, 238.
16. *Ges. Schr.*, V, 426. — Guignard, ouv. cité, 285.
17. Amelung, art. cité. — Kalischer, art. cité, 59.
18. Amelung, art. cité.

âme véritablement divine que son caractère exceptionnel condamne à la solitude.

Le 8 et le 12 décembre furent données dans la salle de l'Université, au profit des invalides de la bataille de Hanau, deux auditions musicales au programme desquelles figuraient deux œuvres nouvelles de Beethoven : la *Septième Symphonie* et *La Victoire de Wellington*. Le 2 janvier 1814, ces deux œuvres sont également jouées dans un concert que Beethoven organise dans la salle des Redoutes ([19]). Le 7 janvier, le journal de Carl Bernard, le *Dramaturgischer Beobachter,* publie cinq poésies de Brentano, intitulées *Echos de musique beethovenienne* ([20]).

La première de ces pièces célèbre la solitude, « fontaine des esprits ». C'est dans la solitude que l'âme devient sonore et s'exprime tout naturellement par la musique. L'artiste s'humilie devant les trésors de son être intime, devant la pauvreté de sa vie, devant la toute-puissance de son effort et se souvient alors de Dieu.

La deuxième poésie invoque Dieu : le ciel et la terre se disputent l'artiste, comment préserver son cœur et les trésors divins qu'il renferme ? Sa plainte est comme une fontaine de flamme qui l'entoure d'une vaste mer (*sic*). Mais au milieu de cette mer, il prend pied et se dresse, telle la statue sonore de Memnon aux rayons de l'aurore. Les élus sont peu nombreux, mais la musique qui sort de lui invite tous ceux qui entendent à s'approcher.

La troisième poésie compare l'artiste, plutôt qu'à un navire qui flotte sur l'eau en réglant sa marche sur le vent qui souffle, à un esprit dépourvu des sens de l'homme. « Semblable à Dieu, ne sachant et n'exprimant que lui-même, il crée le monde qu'il est lui-même; dans ce monde l'homme pèche, et ce n'était pas sa volonté! Mais tout est réparti, aucun n'a tout reçu en partage, car chaque chose a un maître, seul le Seigneur n'en a pas; il est solitaire et ne sert pas; tel est aussi le chanteur! »

Le début de la quatrième pièce est : « Je ne sais rien de toi, o Wellingthon (*sic*), mais la vague donne à ton nom une sonorité britannique. » Suit un éloge de l'Angleterre, terre sacrée comme toutes les îles, asile de l'esprit.

La cinquième fait gloire à la fois à Wellington d'avoir remporté la victoire et d'avoir été célébré par une œuvre musicale, et à Beethoven d'avoir, par ses accords merveilleux, fait passer le char du vainqueur par des portes éternellement sonores. La fin proclame : « Wellingthon, Viktoria! Beethoven, Gloria! »

19. P. Bekker, *Beethoven*, 776.

20. *Dramaturgischer Beobachter*, Vienne, II, nº 3, 10-11.

La première, la deuxième et la cinquième poésies figurent, avec des variantes, dans un manuscrit conservé à Berlin à la Bibliothèque nationale de Prusse parmi les papiers de Schindler. La quatrième pièce y est jointe, que Brentano a plus tard insérée, avec des modifications, dans son *Passage du Rhin* et où il célèbre la victoire de Wellington. Le titre de l'ensemble est : *Quatre lieder de Beethoven à lui-même* ([21]). Les poésies sont accompagnées de quelques lignes adressées à Beethoven, où Brentano indique que ses vers ont été improvisés avant le concert auquel il allait assister ([22]).

Faut-il conclure de l'expression employée par Brentano qu'il a écrit ses vers avant d'avoir entendu la *Septième Symphonie* et la *Bataille de Vittoria?* Il les a évidemment écrits avant l'audition du 2 janvier, dont le compte rendu précède les *Echos* dans le journal de Bernard. Mais peut-être avait-il assisté à une des deux séances du mois de décembre. Ses poésies sont d'ailleurs conçues en termes si généraux et si vagues qu'il n'est pas absolument nécessaire de supposer qu'elles ont été précédées d'une audition des deux œuvres en question. Elles nous intéressent moins en raison de leur médiocre valeur littéraire que parce qu'elles expriment la conception que se faisait Brentano de la personnalité et de l'art de Beethoven.

Les trois premières poésies publiées dans le *Dramaturgischer Beobachter* contiennent des idées que Brentano avait exprimées dans sa lettre à Beethoven déjà citée : l'artiste créateur est nécessairement solitaire, comme Dieu lui-même. La solitude lui est indispensable pour créer, c'est seulement dans la solitude que son âme se met à vibrer, à chanter. Ce chant est d'origine divine, il n'est pas dû à un acte de volonté consciente de la part de l'artiste (n° 1). L'artiste est d'ailleurs déchiré entre sa nature terrestre et la nature divine de l'inspiration. Il est comparable à la statue de Memnon, qui émet des sons musicaux dès que le soleil la touche de ses rayons (n° 2). Et Brentano insiste sur le fait que l'artiste est semblable à Dieu : il ne peut créer et exprimer que lui-même, il est solitaire, son activité créatrice n'est subordonnée à rien (n° 3).

On peut négliger la quatrième pièce, consacrée à Wellington et à l'Angleterre. La cinquième glorifie surtout Beethoven qui a magnifié la bataille et la victoire de Wellington en les transposant sur le plan artistique, sur le plan musical, et leur a ainsi conféré l'éternité.

21. KALISCHER, art. cité, 55-58.

22. « Ich habe diese Lieder eine Stunde eher Ich in ihre Musik gehe, geschwinde hingeschrieben, später würden sie besser geworden sein, das letzte Lied ist nicht geschlossen, denn Daniels Harfe, Gideons Posaune gehört Ihnen, Sie müssen den hassenden Saul heilen, verzeihen Sie, es ist lauter Liebe und ich werde besser kommen. Ihr Clemens Brentano » (*Ibid.*, 58-59).

Les deux idées principales à retenir sont celle de la solitude de l'artiste et celle du caractère inconscient de l'inspiration, dont l'origine est extérieure à la personnalité de l'artiste.

On ne sait pas autre chose sur les relations personnelles que Brentano a eues avec Beethoven au cours de l'année qu'il a passée à Vienne.

De retour à Berlin, Brentano fait paraître quelques critiques théâtrales dans la *Spenersche Zeitung* ([23]). Cette activité journalistique lui fournit l'occasion de s'occuper encore de Beethoven à l'occasion de la création de *Fidelio* à l'Opéra de Berlin, le 11 octobre 1815.

Dès le 17 octobre, trois jours après la deuxième représentation, où Mme Milder-Hauptmann avait pris possession du rôle principal, Brentano, devançant de plus d'un mois son confrère de la *Gazette de Voss,* publiait sa critique.

Au début de son compte-rendu, Brentano indique la mauvaise réputation qu'on avait d'avance faite à l'œuvre : beaucoup trop difficile, elle exigerait de ses interprètes des efforts surhumains; ce serait d'ailleurs une œuvre de jeunesse, vide et extravagante, qu'à Vienne même on ne donne que rarement. Le soir de la première, il y a eu dans le public clairsemé des malins, venus dans l'espoir de voir Beethoven « se rompre le cou ». Le bruit courait que les interprètes étaient résolus à faire tomber la pièce. Mais la représentation a été magnifique. L'œuvre est certes difficile, car elle exige de ses interprètes d'autres qualités que celles qu'ils sont habitués à déployer dans le répertoire courant. Mais on a pu l'entendre comme si elle était facile, elle a produit une impression de noble et grandiose simplicité, tout a été compris et ressenti. C'est d'ailleurs « le rôle et le triomphe de l'art que d'humaniser ce qui vient d'en-haut ». Il nous transmet un message céleste et nous engage en même temps à lever les yeux vers le ciel. Le solitaire Beethoven doit être remercié pour son œuvre ([24]). Les interprètes qui ont bien défendu l'œuvre nouvelle ont droit également à des remerciements. S'il était chanteur et qu'il n'eût pas de rôle dans *Fidelio,* Brentano y chanterait une partie de chœur, de même que, lors de la première exécution de la *Bataille de Vittoria* à Vienne, des artistes éminents avaient tenu à honneur de figurer dans l'orchestre comme simples exécutants.

Le numéro suivant de la *Spenersche Zeitung* (19 octobre) contient, en guise de compte-rendu de la deuxième représentation, une poésie de Brentano dédiée à Mme Milder-Hauptmann. Bren-

23. Guignard, ouv. cité, 345.

24. « Das ist aber die Aufgabe und der Sieg der Kunst, dass sie das Höhere zum Menschlichen macht, so steigen die Götter zur Erde nieder, so können wir sie lieben, so werden wir zum Himmel ermutigt. Dank dir, guter einsamer, in dir und deinen Tönen einsamer Beethoven, für dein Werk... » (Kalischer, art. cité, 61).

tano y déclare à l'artiste qu'il a été ému non par ce qu'elle a fait, mais par ce que Dieu a fait par elle. Beethoven y est qualifié de « maître de l'art profond » dont la flamme a détruit une fâcheuse routine; grâce à lui tombent les chaînes d'une mauvaise tradition; il a mis fin à la surdité de la foule.

Ces comptes-rendus précisent et complètent l'expression des idées de Brentano sur l'art musical en général et Beethoven en particulier. L'artiste solitaire y est représenté comme le médiateur entre Dieu et les hommes, l'art humanise ce qui vient d'en-haut (Brentano a déjà considéré l'inspiration comme extérieure à l'artiste), il fait descendre les dieux sur terre. De même une belle interprète n'est qu'un instrument dans les mains de Dieu. L'originalité de Beethoven est caractérisée par une expression assez vague et obscure : il est « le maître de l'art profond », c'est-à-dire, sans doute, de l'art expressif qui fait vibrer le fond de notre âme en traduisant dans le langage sonore l'inspiration divine. Son action sur ses auditeurs est telle qu'il rompt une fâcheuse tradition, il ouvre à cet art nouveau les oreilles des hommes. On ne saurait souligner plus nettement le caractère profond d'originalité que Brentano découvre dans les œuvres de Beethoven.

Pour être moins explicite que Bettina, Clemens Brentano n'en a pas moins exprimé des idées analogues : l'isolement de Beethoven qui précède son siècle, la valeur expressive de sa musique, le rôle métaphysique de l'art, le caractère divin de l'inspiration. Peut-être les conceptions de Brentano ont-elles un tour plus nettement religieux que celles de sa sœur, surtout celles qui s'expriment à propos de *Fidelio*. On peut s'expliquer cette tendance par la crise intérieure qui, à cette époque, préparait le retour de Brentano au catholicisme ([25]).

C'est donc encore un Beethoven romantique que Brentano présente à ses lecteurs. Les détails de la figure du musicien qu'il conçoit ne sont, à vrai dire, pas très nets. Il n'en saurait être autrement, vu le petit nombre des œuvres considérées, vu surtout que Brentano n'a pas l'éducation musicale de Hoffmann, par exemple, ou les prétentions de Bettina. Il n'est qu'un amateur et interprète Beethoven à travers son propre sentiment de l'art musical. Reflétant d'une façon atténuée les enthousiasmes de Bettina, il a, lui aussi, contribué à former et à répandre autour de lui la légende romantique de Beethoven solitaire, inspiré, mage et truchement de Dieu auprès des hommes.

25. Guignard, ouv. cité, 413 et suiv.

II. — Reichardt

Parmi les gens qui ont pu approcher Beethoven, entendre de ses œuvres et qui ont publié leurs impressions sur ce contact, il faut faire une place à Johann Friedrich Reichardt. Musicien, pianiste, chef d'orchestre et compositeur, devenu, après le refus de Beethoven, maître de chapelle du roi Jérôme de Westphalie, il fit, à la fin de 1808 et au début de 1809, un séjour à Vienne au cours duquel il fut en relations avec Beethoven et qu'il a décrit dans un ouvrage intitulé *Lettres familières écrites pendant un voyage à Vienne,* paru en 1810 (1).

Reichardt, né en 1752, appartenait à une génération qu'on peut difficilement qualifier de romantique (2). Il n'en est que plus curieux de constater quelques ressemblances entre les opinions, malheureusement trop brèves et trop vagues, de ce musicien qui aurait certainement été capable d'analyser en détail les œuvres de Beethoven et d'en souligner le caractère original et les jugements, pour la plupart intuitifs, des écrivains romantiques.

Reichardt rapport d'abord qu'il a eu de la difficulté à se procurer l'adresse exacte de Beethoven, car, dit-il, à Vienne on ne se soucie guère de lui et personne ne pouvait indiquer son logis. Etant pourtant parvenu à le joindre, Reichardt décrit le désordre de son appartement et présente un Beethoven «cyclopéen », mais plein de cœur (3).

1. Citations d'après le texte reproduit dans A. LEITZMANN, *Beethovens Persönlichkeit,* I, 106-114.

2. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch,* II, 59. REICHARDT a pourtant eu une influence directe sur WACKENRODER qui l'a fréquenté à Berlin. Cf. R. HAYM, *Die romantische Schule,* 125, R. BENZ, *Die deutsche Romantik,* 32-33, et H. STÖCKER, *Von Winckelmann bis Wachenroder,* 119. Sur les conceptions musicales de REICHARDT, cf. R. MINDER, *L. Tieck,* 328.

3. « Endlich fanch ich ihn in einer grossen, wüsten, einsamen Wohnung. Er sah anfänglich so finster aus wie seine Wohnung, erheiterte sich aber bald, schien ebensowohl Freude zu haben, mich wiederzusehen, als ich an ihm herzliche Freude hatte, äusserte sich auch über manches, was mir zu wissen nötig war, sehr bieder und herzig. Es ist eine kräftige Natur, dem Äussern nach zyklopenartig, aber doch recht innig, herzig und gut » (A. LEITZMANN, ouv. cité, I, 106).

Quelques jours après, Beethoven, n'ayant pu rencontrer Reichardt, l'invite par un billet « aimable et cordial » à un dîner suivi d'une soirée musicale chez la comtesse Erdödy ([4]).

Un peu plus tard encore, ayant assisté à un concert, Reichardt décrit Beethoven comme possédé de la manie de la persécution et dissimulant la bonté de son cœur sous des dehors bourrus. Il estime d'ailleurs que les œuvres de Beethoven « les meilleures et les plus originales n'ont pu être produites que dans cet état d'esprit capricieux et profondément chagrin » et que ses vrais amis ne devraient jamais l'oublier et se montrer choqués par ses bizarreries ([5]).

On voit par ces notes que Reichardt distingue deux faces antithétiques de la personnalité de Beethoven : un aspect titanique ou « cyclopéen » et une âme bonne et affectueuse. Cette âme ne se livre pas au premier venu, l'abord de Beethoven peut être parfaitement désagréable. Reichardt établit d'ailleurs une singulière relation entre le caractère bourru de Beethoven et l'originalité de ses œuvres et fait procéder celle-ci de celui-là. Il semblerait plus logique de voir, au contraire, dans l'originalité de la pensée artistique la cause des façons rudes de Beethoven : de tout temps, les artistes originaux se sont difficilement adaptés aux nécessités de la vie sociale et ont fait figure d'individus bizarres. L'ours est d'ailleurs capable de s'apprivoiser, Reichardt lui-même en a fait l'expérience.

En ce qui concerne le caractère de Beethoven, Reichardt a vu juste. Tous ceux qui ont approché Beethoven le montrent méfiant, ombrageux, sujet à des accès de mélancolie et de misanthropie, mais au fond plein de générosité et d'affection. Si on veut, d'autre part, chercher à caractériser Reichardt lui-même à l'aide de ses notes, tout au plus peut-on relever qu'il semble

4. *Ibid.*, 107.

5. « Es freute mich sehr, den braven Beethoven selbst da und sehr fetiert da zu sehen, um so mehr, da er die unselige, hypocondrische Grille im Kopf und Herzen hat, dass ihn hier alles verfolge und verachte. Sein äusseres störrisches Wesen mag freilich manchen gutmütigen, lustigen Wiener zurückscheuchen und viele unter denen, die sein grosses Talent und Verdienst auch anerkennen, mögen wohl nicht Humanität und Delikatesse genug anwenden, um dem zarten, reizbaren und misstrauischen Künstler die Mittel zur Annehmlichkeit des Lebens so anzubringen, dass er sie gern empfinge und auch seine Künstlerbefriedigung darin fände. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finster und leidend erblicke, wiewohl ich auch wieder überzeugt bin, dass seine besten, originellsten Werke nur in solcher eigensinnigen, tief missmütigen Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menschen, die sich seiner Werke zu erfreuen imstande sind, sollten dieses nie aus den Augen lassen und sich an keine seiner äussern Sonderbarkeiten und rauhen Ecken stossen. Dann erst wären sie seine echten, wahren Verehrer » (*Ibid.*, 109-110).

avoir été une âme sentimentale et sensible à la mode du dix-huitième siècle : il a pu être ému jusqu'aux larmes en entendant Beethoven improviser au piano ([6]).

Pendant son séjour à Vienne, Reichardt n'a pas eu seulement un contact personnel avec Beethoven. Il a eu l'occasion d'entendre, en des circonstances diverses, un assez grand nombre de ses œuvres. On aimerait avoir un jugement détaillé et motivé de ce musicien sur une production dont l'originalité ne pouvait lui échapper. Malheureusement, il n'exprime son opinion, en général, que d'une façon très brève et assez vague. Il s'agit plutôt d'impressions que de l'avis motivé d'un homme compétent.

Le soir du dîner chez la comtesse Erdödy, raconte Reichardt, après le repas, on a amené au piano « l'humoristique Beethoven » qui a improvisé « du plus profond de son sentiment artistique ([7]) ». A une autre réunion chez la comtesse, il a entendu un trio récent (un des deux de l'op. 70), « d'une grande force et d'une grande originalité », et quelques-uns des quatuors anciens (de 1785) où « le violon rivalise avec le piano dans les traits pianistiques les plus difficiles », tandis qu'à son tour le piano cherche à chanter comme le violon ([8]).

A quelques jours de là, il entend, dans un « Concert d'Amateurs » l'ouverture « écrasante et gigantesque » de *Coriolan,* dans d'assez mauvaises conditions d'ailleurs, la salle trop petite dénaturant les sonorités et rendant insupportables les éclats des cuivres ([9]).

Le 15 décembre, il entend de nouveau « le beau quatuor », précédé de deux quatuors de Haydn et de Mozart. Il se félicite d'avoir ainsi pu observer « comment ces trois vrais humoristes ont fait progresser le genre, chacun d'après sa nature individuelle ». Haydn l'a créé conforme à son esprit naïf et original. Mozart, plus énergique et doué d'une imagination plus riche, y a souvent exprimé « le caractère le plus profond et le plus élevé de son être intime ». Beethoven a achevé l'évolution amorcée

6. *Ibid.*, 107.

7. « Und nun bringen wir den humoristischen Beethoven noch ans Fortepiano und er phantasiert uns wohl eine Stunde lang aus der innersten Tiefe seines Kunstgefühls in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der himmlischen Kunst mit Meisterkraft und Gewandtheit herum... » (*Ibid.*, 107).

8. *Ibid.*, 108.

9. *Ibid.*, 109.

par Mozart. Il est comparable à Michel-Ange, « qui, en guise de coupole, plaça le magnifique Panthéon sur son église Saint-Pierre » ([10]).

Puis Reichardt assiste à un concert donné par la pianiste Marie Bigot dans la petite salle des Redoutes. Il y entend « un des concertos des plus difficiles » de Beethoven et « les variations les plus difficiles et les plus bizarres sur un thème étrange de huit mesures ». Au commencement on exécute « une très brillante symphonie de Beethoven » et, pour finir, l'ouverture « herculéenne » de *Coriolan*, où, déclare Reichardt, Beethoven « s'est représenté lui-même beaucoup mieux que son héros » ([11]).

Le 22 décembre, Reichardt a assisté à un concert donné par Beethoven à son propre bénéfice et entièrement composé de ses œuvres, dont l'exécution laissait d'ailleurs fort à désirer. Il y a entendu d'abord la *Symphonie pastorale* ou *Souvenirs de la vie champêtre*, dont chaque mouvement, parfaitement développé, est « plein de peintures vives et de pensées et figures brillantes », mais qu'il a trouvée bien longue. Puis ce fut la scène *Ah! perfido*, chantée par une cantatrice tremblante de froid. Entre le *Gloria* et le *Sanctus* de la *Messe en ut*, mal exécutés, Beethoven a joué lui-même un nouveau concerto pour piano, où, dit Reichardt, « l'*adagio*, chef-d'œuvre de beau chant ample, a été véritablement chanté par lui sur son instrument avec un sentiment profond et mélancolique qui, à l'audition, s'empara également de moi » ([12]). Après le concerto vint « une grande symphonie, très développée, trop longue » ([13]). Puis Beethoven a improvisé au piano. L'audition s'est terminée par la *Fantaisie avec chœur* op. 80, « invention étrange » qui, dit Reichardt, fut si mal exécutée que Beethoven dut crier aux musiciens de s'arrêter et de recommencer ([14]).

10. « Es war mir sehr interessant in dieser Folge zu beobachten, wie die drei echten Humoristen das Genre, so jeder nach seiner individuellen Natur, weiter ausgebildet haben. Haydn erschuf es aus der reinen, hellen Quelle seiner lieblichen, originellen Natur : an Naivetät und heitrer Laune bleibt er daher auch immer der einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satz das Höchste und Tiefste seines innern Wesens aus; er war auch selbst mehr exekutierender Virtuose und mutete daher den Spielern weit mehr zu, setzte auch mehr Wert in künstlich durchgeführte Arbeit und baute so auf Haydns lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Palast. Beethoven hatte sich früh schon in diesem Palast eingewohnt und so blieb ihm nur, um seine eigne Natur auch in eignen Formen auszudrücken, der kühne, trotzige Turmbau, auf den so leicht keiner weiter etwas setzen soll, ohne den Hals zu brechen. Mehrmalen ist mir dabei Michelangelos stolzer, kecker Gedanke eingefallen, das herrliche Pantheon als Kuppel auf seine Peterskirche zu setzen... » (*Ibid.*, 110).

11. *Ibid.*, 111.

12. *Concerto en sol majeur*, op. 58.

13. *Cinquième symphonie en ut mineur.*

14. A. Leitzmann, ouv. cité, 112-113.

Puis Reichardt a assisté, chez la comtesse Erdödy, à une dernière soirée de musique de chambre. Beethoven y a tenu lui-même la partie de piano dans deux trios de composition récente ([15]). L'un d'eux contient un *cantabile* si « céleste » que Reichardt n'a jamais encore entendu le pareil dans une œuvre de Beethoven. Il ne peut y penser, dit-il, sans sentir son âme « s'élever et se fondre » ([16]).

Reichardt n'était certes pas un romantique. Il n'est donc que plus curieux de constater que son appréciation sur Beethoven concorde en plusieurs points avec celle des romantiques. Le Beethoven-Titan, qui produit des œuvres gigantesques ou « herculéennes », pourrrait faire songer à quelque influence des comptes rendus de Hoffmann dans la *Gazette* de Rochlitz, si les dates de leur publication ne rendaient impossible cette hypothèse ([17]). L'appréciation portée par Reichardt sur la *Cinquième symphonie* est assez cavalière et, à tout le moins, superficielle. Par contre, la caractéristique de l'ouverture de *Coriolan* est exacte : si elle exprime quelque chose, c'est bien la psychologie d'un héros de la démesure, d'une sorte de surhomme en révolte, et il est normal que Reichardt, voyant Beethoven sous un aspect titanique, ait estimé que cette ouverture exprimait la propre personnalité de son auteur.

Le qualificatif d'humoriste, que Reichardt applique à Beethoven, pourrait, lui aussi, être considéré commun trait de caractère romantique. A première vue, cette épithète paraît bizarrement choisie. Si on lui donne le sens qu'elle a, actuellement, en général, elle est même en contradiction avec le titanisme que Reichardt voit chez Beethoven. Mais la comparaison qu'il fait avec Haydn et Mozart permet de mieux définir le sens que Reichardt y attache. Il semble bien qu'en les qualifiant tous trois d'humoristes, il veuille dire que chacun a exprimé dans ses œuvres les traits généraux de sa propre « humeur permanente », de son caractère ou de son tempérament. La gradation que Reichardt établit des quatuors de Haydn aux premiers quatuors de Beethoven, en passant par ceux de Mozart, et la comparaison architecturale dont il use permettent de penser que tel est le trait commun qu'il découvre en eux. Il ne faut donc pas voir là quelque chose d'analogue à l'ironie romantique, mais l'indication de la valeur expressive que Reichardt attribue à la fois aux quatuors de Haydn, de Mozart et à ceux de Beethoven qu'il a pu connaître. Il est d'ailleurs curieux de constater que la façon dont,

15. Deux trios pour piano, violon et violoncelle, op. 70.

16. A. Leitzmann, ouv. cité, 114.

17. Le compte rendu de la *Cinquième symphonie* a paru dans la *Gazette* en juillet 1810; celui de l'ouverture de *Coriolan*, en 1812; ceux d'*Egmont* et de la *Messe en ut*, en 1813.

dès 1808, Reichardt apprécie les premiers quatuors de Beethoven pourrait bien mieux s'appliquer aux derniers. Elle est, pourrait-on dire, prophétique.

Sur les œuvres elles-mêmes, Reichardt est extrêmement bref. Il parle surtout de leur difficulté, de leur longueur ou de leur exécution plus ou moins réussie. Dans le quatuor entendu chez la comtesse Erdödy, il constate l'usage paradoxal que fait Beethoven du violon et du piano, les deux instruments cherchant à rivaliser en montrant chacun ce qui est considéré normalement comme une des qualités intrinsèques de l'autre : vélocité dans les traits pour le piano, mélodie pour le violon. De même, dans l'*adagio* du *Concerto en sol majeur,* il signale que Beethoven fait chanter le piano avec beaucoup d'expression. Il considère comme un des traits caractéristiques de la *Symphonie pastorale* la peinture sonore, contrairement à l'intention explicitement déclarée par Beethoven lui-même. L'idée de faire intervenir l'orchestre, puis le chœur dans la *Fantaisie op. 80* lui paraît étrange. Les variations exécutées par Marie Bigot sont qualifiées de bizarres. Bref, Reichardt a eu le sentiment que Beethoven quittait les sentiers battus, s'écartait de la tradition. Mais il n'a pas précisé sa pensée.

Faut-il prendre au pied de la lettre le qualificatif de « céleste » qu'il applique une première fois à l'art musical en général, puis au *cantabile* du *Trio en mi bémol?* Pour le trio, il semble bien que Reichardt ait simplement exprimé sa satisfaction d'auditeur à l'aide d'un adjectif banal. Lorsqu'il applique ce même qualificatif à la musique, il peut vouloir dire qu'elle manifeste à nos sens le divin. Il se rencontrerait ici avec Hoffmann et les romantiques. Mais l'épithète est trop banale et trop vague pour qu'on puisse rien affirmer.

Quoi qu'il en soit, la façon dont Reichardt a exprimé ses sentiments sur Beethoven et sur quelques-unes de ses œuvres peut être retenue et signalée dans une étude des opinions romantiques sur Beethoven et son art. Reichardt montre un Beethoven titanique qui fera fortune dans la littérature et dans la critique. Il voit aussi en Beethoven ce musicien expressif pour qui les romantiques s'enthousiasmeront et au sujet duquel le débat n'est pas encore clos. Quelques expressions équivoques, comme celle sur l'humour de Beethoven et l'essence céleste de sa musique, ne seront pas perdues non plus, bien que le sens qu'on peut y attacher soit susceptible de variations nombreuses. A ces titres divers, Reichardt peut être considéré comme un précurseur de la critique beethovenienne des romantiques.

III. — Rochlitz

Johann Friedrich Rochlitz [1], ancien élève de la *Thomas-Schule* et directeur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* éditée à Leipzig par Breitkopf et Härtel, était assez musicien pour se rendre compte de l'originalité de Beethoven. Les comptes-rendus qu'il a publiés dans sa *Gazette* le montrent. Mais son contact avec Beethoven ne s'est pas borné à l'audition ou à la lecture de quelques œuvres. En 1822, âgé de cinquante-trois ans, Rochlitz a fait un séjour à Vienne. Il s'y est rencontré à plusieurs reprises avec Beethoven, à qui, s'il faut l'en croire, Breitkopf et Härtel l'avaient chargé de demander une partition de musique de scène pour le *Faust* de Gœthe, dans le genre de celle qu'il avait composée pour *Egmont* [2].

Le séjour de Rochlitz à Vienne a duré du 24 mai au 2 août 1822 [3]. Malheureusement, les *Cahiers de Conversation* de cette période, qui ont dû garder trace des entretiens de Rochlitz et de Beethoven, ont disparu. Le seul document important que nous possédions est une lettre adressée de Vienne, le 9 juillet, par Rochlitz à Breitkopf et Härtel. Rochlitz l'a d'abord reproduite dans le récit de son voyage qu'il a publié dans *Für ruhige Stunden* (1828), puis dans *Für Freunde der Tonkunst* [4]. Il faut la compléter par deux lettres que Rochlitz écrivit de Leipzig à Haslinger, qui avait, à Vienne, servi d'intermédiaire entre lui et Beethoven : l'une du 10 septembre, l'autre du 28 décembre 1822 [5].

Dans sa longue lettre à Breitkopf et Härtel, Rochlitz raconte trois entrevues qu'il a eues avec Beethoven. On ignore si, postérieurement à la date de cette lettre, ils se sont revus.

Trois jours après son arrivée, Rochlitz exprime déjà à Haslinger le désir de faire la connaissance de Beethoven. Haslinger

1. Cf. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, II, 75 et suiv.

2. Dans le même moment, Härtel avait fait proposer à Beethoven par Griesinger un livret d'opéra. On peut donc se demander si Rochlitz avait bien été chargé par l'éditeur de Leipzig de proposer *Faust* à Beethoven ou si la proposition n'est venue que de lui seul. Cf. à ce sujet TDR, IV, 287.

3. P. Bekker, *Beethoven*, 581.

4. Le texte utilisé est celui de la troisième édition, Leipzig, 1868.

5. TDR, IV, 287-288.

lui apprend que, pour le moment, Beethoven est à la campagne, et Rochlitz propose d'aller l'y rejoindre. Haslinger répond que ce n'est pas impossible, mais avertit Rochlitz que Beethoven est devenu tout à fait misanthrope et fantasque et qu'il faut se montrer « complaisant envers cette bonne âme tourmentée » ([6]).

Quelques jours plus tard, Rochlitz, prévenu par Haslinger, se rend à la boutique de Steiner et y trouve Beethoven en grande conversation avec Haslinger. Beethoven paraît gai, il est habitué à la façon de parler de son interlocuteur et comprend ses paroles en voyant le mouvement des lèvres. Haslinger fait la présentation et Rochlitz est à même d'observer Beethoven pendant toute la durée de l'entretien. Il le voit hirsute et négligé, trapu et sanguin. L'expression du regard est inquiète. Sa physionomie exprime « une alternance instantanée de la bonhomie la plus cordiale et de l'effroi ». Tantôt il lance quelques paroles « joyeusement et librement », tantôt il plonge dans un sombre silence. Rochlitz essaie de lui parler de la vie musicale de Leipzig et de la place qu'y tiennent ses œuvres. Beethoven, qui n'a peut-être pas compris, se montre « aimable et cordial », mais part brusquement en prétextant des courses à faire et en exprimant l'espoir de rencontrer encore Rochlitz ([7]).

Une quinzaine de jours après, Rochlitz, ayant rencontré Schubert, apprend de lui que, pour voir Beethoven en bonne disposition, il n'a qu'à aller prendre ses repas au même restaurant que lui. Rochlitz profite du renseignement et a ainsi l'occasion d'observer Beethoven parlant politique au milieu d'un groupe familier. L'impression produite est celle d'un homme qui a ruminé diverses idées dans la solitude ([8]).

6. « Das wohl, aber seine unglückliche Taubheit hat ihn nach und nach ganz menschenscheu gemacht. Er weiss, dass Sie hierher haben kommen wollen; er wünscht Ihre persönliche Bekanntschaft : gleichwohl sind wir nicht sicher, dass er nicht, siehet er uns ankommen, davonläuft; denn, wie zuweilen die frischeste Fröhlichkeit, so überläuft ihn öfters die heftigste Verstimmung, urplötzlich, ohne Grund, und ohne dass er widerstehen könnte. Aber er kömmt in die Stadt, wöchentlich wenigstens einmal, und dann jederzeit zu uns, weil wir ihm seine Briefe und dergleichen besorgen. Dann ist er meist guter Dinge und dann haben wir ihn fest. Wenn Sie daher der guten, gequälten Seele so weit nachgeben wollten, Sich gefallen zu lassen, dass wir es Ihnen sogleich meldeten und Sie — es sind ja nur wenige Schritte — dann wie ungefähr kämen... » (F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, IV, 228).

7. *Ibid.* IV, 229 et suiv.

8. « Er sprach von England und den Engländern, wie er nämlich Beide in unvergleichlicher Herrlichkeit sich dachte — was zum Teil wunderlich genug herauskam. Dann brachte er mancherlei Geschichten von Franzosen aus der Zeit der zweimaligen Einnahme Wiens. Diesen war er gar nicht grün. Alles das trug er vor in grösster Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt; Alles auch gewürzt mit höchst originellen, naiven Urteilen oder possierlichen Einfällen. Er kam mir dabei vor, wie ein Mann von reichem, vordringendem Geist, unbeschränkter, nimmer rastender Phantasie, der als heranreifender, höchst fähiger Knabe, mit dem, was er bis dahin erlebt und erlernt hätte, oder was an Kenntnissen ihm sonst angeflogen wäre, auf eine wüste Insel wäre ausgesetzt worden, und dort über jenen Stoff gesonnen und gebrütet hätte, bis ihm seine Fragmente zu Ganzen, seine Einbildungen zu Überzeugungen geworden, welche er nur getrost und vertraulich in die Welt hinausrufte » (*Ibid.*, IV, 231).

Beethoven va ensuite rejoindre Rochlitz et l'emmène dans une petite salle où ils pourront causer à l'aise. Il fait l'éloge de Leipzig et des belles exécutions musicales qu'on peut y entendre. Par contre, il se montre très mécontent des Viennois qui ne jouent pas ses œuvres, sont d'ailleurs incapables de les exécuter convenablement et les jugent démodées. Il songe ensuite que Rochlitz habite Weimar, lui demande s'il connaît Gœthe et, sur sa réponse affirmative, exprime une admiration enthousiaste pour le poète avec qui il s'est rencontré jadis en Bohême ([9]).

Rochlitz saisit alors l'occasion de lui demander, de la part de Härtel, une musique de scène pour *Faust*, comme il en avait fait une pour *Egmont*. Cette idée frappe Beethoven et semble lui plaire. Mais il s'excuse en invoquant divers travaux importants qui l'occupent actuellement et en alléguant que, depuis quelque temps, il compose avec moins de facilité ([10]).

La troisième entrevue a lieu à Baden. Cette fois, c'est Beethoven qui rend visite à Rochlitz. Il est vêtu avec une véritable élégance, mais au cours d'une promenade dans l' « Helenental », où on rencontre une foule de gens parmi lesquels il peut y avoir de très hauts personnages, il s'avise d'ôter son beau frac noir et de l'accrocher au bout de sa canne qu'il tient sur l'épaule, pour circuler plus à l'aise, en bras de chemise. Il est épanoui, fantaisiste, insouciant et naïf. C'est un bourru bienfaisant qui parle avec respect des maîtres, mais n'admet pas qu'on lui fasse la leçon à propos de ses propres œuvres. Rochlitz constate que cet homme de génie si durement frappé par le sort vit au milieu des rêves que lui inspire son art et a des heures de grande joie ([11]).

9. « Seit dem Carlsbader Sommer lese ich im Gœthe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir totgemacht. Sie wundern sich ? Nun lachen Sie? Aha, darüber, dass ich den Klopstock gelesen habe ! Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen; wenn ich spazieren ging und sonst. Ei nun : verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso ! Des dur ! Nicht? Aber er ist doch gross und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da riet ich doch — so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte ! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun : wenigstens klingt's immer gut usw. Aber der Gœthe : der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum lässt er sich auch komponieren. Es lässt sich keiner so gut komponieren, wie er. Ich schreibe nur nicht gern Lieder » (*Ibid.*, IV, 233). — Beethoven ou Rochlitz fait erreur : c'est à Teplitz qu'a eu lieu la première rencontre de Gœthe avec Beethoven, en 1812.

10. *Ibid.*, IV, 234.

11. « Auch beweist er im Leben — und für seine Subsistenz nur allzu oft und allzu entscheidend — dass er demselben, der ihn schwer verletzt und gegen den er in der einen Stunde am heftigsten geeifert, in der zweiten den letzten Taler hingibt, wenn dieser ihn nötig hat. Da nun zu alle dem noch das froheste Anerkenntnis fremder, wenn nur wahrhaft ausgezeichneter und zugleich wahrhaft selbständiger Verdienste kömmt (wie spricht er von Hændel, Bach, Mozart !) ; da er über die grössern seiner Arbeiten sich zwar nicht meistern lässt (und wer hätte auch dazu das Recht?), aber wahrlich sich nicht überschätzt, und die kleineren lachend mehr preisgibt, als vielleicht irgend ein Anderer; da überdies, ist er einmal in Bewegung gezetzt, derbschlagende Witzworte, possierliche Einfälle, überraschende, aufregende Kombinationen und Paradoxien ihm immerfort ausströmen : so behaupte ich in vollem Ernst : er erscheint selbst liebenswürdig; oder

Les deux lettres de Rochlitz à Haslinger n'ajoutent pas grand' chose à ce portrait de Beethoven. Leur intérêt est surtout de montrer Rochlitz insistant auprès de Haslinger pour obtenir par son entremise que Beethoven mette en musique quelqu'une des poésies que Rochlitz lui avait laissées, principalement *Le premier son* où, dit-il, Beethoven trouverait l'occasion de déployer à la fois la richesse de son imagination et son « art de la peinture » ([12]).

Le portrait de Beethoven par Rochlitz paraît sincère et exact. Dans l'ensemble, il confirme les renseignements fournis par les biographes sur les dernières années du musicien. En 1822, la surdité de Beethoven était déjà complète. Elle avait augmenté son irritabilité et sa méfiance et réduit les possibilités de conversation avec lui à l'usage des cahiers où son interlocuteur écrivait ce qu'il voulait lui communiquer. D'autre part, malgré sa misanthropie, il était capable de se montrer de joyeuse humeur, surtout devant une table bien servie, et d'émettre devant ses amis des propos de toute sorte, y compris des idées politiques fort peu conformes à l'orthodoxie obligatoire à l'époque. Il est certain que le régime napoléonien et les guerres dont l'Autriche avait eu à souffrir lui avaient rendu la France antipathique et qu'au contraire il admirait beaucoup l'Angleterre. En outre du témoignage de ses biographes, les *Cahiers de Conversation* des dernières années gardent la trace de maint entretien où Beethoven fait l'éloge de l'Angleterre et exprime son intention d'aller y faire un séjour. Il faut mettre au compte de ses sautes d'humeur les propos défavorables qu'il tient sur la façon dont la musique et surtout ses propres œuvres sont traitées à Vienne. Son admiration pour Gœthe est bien connue. Il se peut que, à première vue, l'idée d'écrire une musique de scène pour *Faust* l'ait séduit. Mais tout ce qu'on sait de sa façon de travailler confirme ce que rapporte Rochlitz : il avait besoin de ruminer longtemps ses œuvres avant de les réaliser. Il n'est donc pas surprenant qu'il n'ait pas songé plus longtemps à *Faust*, dont il n'aurait pu s'occuper qu'après les trois œuvres auxquelles il

erschrickst Du hier vor diesem Worte, so sage ich : der dunkle, ungeleckte Bär hält sich so treumütig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Zottelchen so gefahrlos und kurios, dass man sich freuen und ihm gut sein müsste, sogar wenn er nichts wäre, als solch ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was nun eben ein solcher kann... Indessen — als ich den guten Beethoven in den Wagen geschoben hatte und allein in jenem reizenden Tale auf und ab ging : da wurde mir's doch wieder sehr ernst zu Mute. Diesmal lenkten sich meine Betrachtungen nicht bloss, wie beim ersten Zusammentreffen mit ihm, auf das schwere Leiden, das sein Geschick ihm auferlegt. Sahe ich doch nun : er hat auch sehr frohe, vollkommen glückliche Stunden; in andern, gleichfalls guten, lebt er in seiner Kunst, oder in Planen und Träumen über dieselbe; die schlimmen aber nimmt er mit in den Kauf, ergiesst sich darüber und vergisst sie dann; wer hat's am Ende besser? » (*Ibid.*, IV, 235).

12. TDR, IV, 288. — Beethoven n'a mis en musique aucune poésie de Rochlitz.

fait allusion comme étant en cours de réalisation : la *Neuvième Symphonie,* un projet de *Dixième Symphonie* et la *Messe en ré.* Quant à son peu de goût pour le genre du lied, il est confirmé par le simple examen du catalogue de ses compositions, où les lieds ne sont ni très nombreux ni très importants. La joie de Beethoven en promenade à la campagne et son sans-façon bohème sont également prouvés, de même que son admiration pour Haendel, Bach et Mozart.

Ce qui est surtout intéressant, c'est de trouver sous la plume de Rochlitz quelques traits prêtés à Beethoven par les romantiques. Sans insister, mais nettement, Rochlitz voit en Beethoven un musicien expressif et même peut-être un musicien descriptif. Son « art de la peinture », dont il est question dans une des lettres à Haslinger, est une expression équivoque. Mais la poésie de Rochlitz qu'il s'agissait de mettre en musique appelle l'emploi de ces procédés descriptifs, de cette *Tonmalerei* pour laquelle Beethoven n'avait aucune tendresse ([13]). D'ailleurs, c'est moins l'exactitude objective du trait que sa tendance qu'il faut relever ici.

Rochlitz ne pouvait manquer d'être frappé par le caractère antithétique de ce personnage étrange : un musicien de génie complètement privé du sens de l'ouïe. Les écrivains romantiques qui, précédemment, avaient été en relations avec Beethoven l'avaient trouvé plus ou moins dur d'oreille. Le premier, Rochlitz le voit hors d'état d'entendre le moindre son. Il faut souligner cette différence entre le Beethoven de Rochlitz et celui de Bettina, par exemple, ou celui de Varnhagen.

La brève analyse psychologique de Beethoven par Rochlitz mérite enfin de retenir l'attention.

Le Beethoven qu'il peut s'attendre à rencontrer, d'après sa réputation et les propos de Haslinger, est un ours aussi peu sociable que possible. Rochlitz n'est donc que plus joyeusement surpris de se trouver en face d'un homme aimable et sans-façon, prévenant, bavard, d'humeur facétieuse. Rien du pontife, rien non plus du misanthrope grognon qu'on lui avait annoncé. Beethoven montre une véritable fraîcheur de sentiment et une ardeur enthousiaste qui témoignent de sa parfaite santé morale. Il est vif, primesautier, fantaisiste. Le fond de son caractère, que ses sautes d'humeur dissimulent parfois, est une infinie bonté. Comme artiste, s'il n'admet pas qu'on essaie de lui faire la leçon au sujet de ses grandes œuvres longuement méditées et réfléchies, il n'accorde pas une importance égale à toute sa production. Il a le juste sentiment de sa valeur, mais pas de ridicule

13. TDR, IV, 288. — La poésie de Rochlitz en question est reproduite dans le même volume, *appendice VI.*

amour-propre d'auteur. Ici encore, pas de pédantisme, pas d'attitude pontifiante. Autre preuve de son élévation de pensée : il parle avec respect des grands maîtres qui l'ont précédé. Bref, Rochlitz résume son opinion dans un seul mot, qui sans doute paraîtra inattendu à son correspondant, puisqu'il l'entoure de quelques précautions oratoires : Beethoven lui a paru aimable.

Les précautions de Rochlitz indiquent bien qu'il a craint de se trouver en contradiction avec ce que ses contemporains croyaient généralement savoir du caractère de Beethoven. En réalité, cependant, la contradiction n'existe pas. Beethoven était capable de se montrer, suivant les moments et l'humeur, tout à fait grognon et désagréable ou tout à fait charmant. Rochlitz a eu la chance, chaque fois qu'il l'a vu, de le rencontrer bien disposé.

Rochlitz ne dit rien ici des œuvres de Beethoven qu'il a pu entendre à Vienne. Les détails qu'il rapporte concernent plutôt l'homme que l'artiste. Ils sont assez vagues : Beethoven apporte la joie à l'humanité, il est d'une bonté et d'une générosité totales. C'est par là qu'il produit sur Rochlitz une impression de grandeur qui tient à son âme même et est en contradiction avec son attitude familière et abandonnée. Il y a dans ce Beethoven quelque chose du surhomme solitaire vu par les romantiques. Déjà, Rochlitz indique que sa personnalité s'est formée dans la solitude, il le compare à un adolescent jeté sur une île déserte et réduit à ses seules ressources pour se constituer une idée cohérente du monde. Ce qui vient accentuer encore cette impression, c'est le fait que ce maître incomparable de l'art des sons est atteint de surdité complète. Ce personnage tragique, ou tout au moins antithétique, du musicien sourd ne pouvait manquer de frapper Rochlitz, qui est sans doute le premier à avoir ainsi mis ce caractère en lumière. C'est un mérite certain, c'est l'originalité du Beethoven de Rochlitz. Pour le moment, d'ailleurs, Rochlitz n'en tire aucune conséquence. Mais la remarque ne sera pas perdue. Après lui, la surdité de Beethoven sera exploitée comme une des caractéristiques de son génie, on en recherchera les conséquences pour la vie intérieure de Beethoven, sinon même pour le contenu de ses œuvres. C'est la surdité du musicien qui fera découvrir chez lui un « état d'esprit de fin du monde » ([14]), qui incitera ses historiens à le camper, armé de ses dernières œuvres où l'on cherche l'expression d'une vie intérieure d'autant plus intense que la communication normale avec l'extérieur est détruite, dans une attitude de Titan solitaire en lutte contre sa destinée.

L'intérêt des notes de Rochlitz sur ses entrevues avec Beethoven n'est donc pas de même nature que celui des pages que lui

14. Paul Bekker, *Beethoven*, 28.

consacrèrent, par exemple, Hoffmann ou Bettina. Il n'y a pas trace, chez Rochlitz, d'une interprétation transcendante ou métaphysique de la musique de Beethoven, il s'est borné à nous conserver, sous forme anecdotique, quelques impressions personnelles. Pour leur part, certaines de ces impressions ont contribué à ajouter quelques traits à la figure de Beethoven qui a hanté les romantiques et qu'on retrouve jusque chez certains critiques ou historiens modernes.

IV. — Rellstab

Heinrich Friedrich Rellstab, né à Berlin en 1770, fit en 1825 un voyage à Vienne. Il profita de ce séjour de quelques semaines pour entrer en relations avec Beethoven et pour lui proposer un livret d'opéra (1). Le principal document sur leurs entretiens est le récit qu'en a fait Rellstab lui-même et qui a été publié en 1861, un an après sa mort, dans ses *Mémoires* (2). Les *Cahiers de Conversation* permettent de reconstituer le sens de quelques conversation de Rellstab et de Beethoven et de contrôler sur quelques points l'exactitude des *Mémoires* (3). Enfin une lettre écrite, le 3 mai 1825, par Beethoven à Rellstab (4) marque la fin de leurs relations et en atteste la cordialité.

La durée du séjour de Rellstab à Vienne va du milieu d'avril aux premiers jours de mai 1825 (5). Rellstab s'était muni d'une lettre d'introduction de Zelter, dont le texte est malheureusement perdu, mais qui, selon Rellstab, semblait s'adresser « à un saint du ciel » (6). A son passage à Dresde, il avait vu Weber qui avait refusé de lui donner aussi une lettre pour Beethoven, lequel, dit-il, « n'aimait pas recevoir trop de lettres ». Weber avait simplement chargé Rellstab de transmettre à Beethoven ses salutations « les plus cordiales et les plus respectueuses » et lui avait raconté la visite qu'il lui avait faite lui-même, à l'occasion de son voyage à Vienne pour la création d'*Euryanthe*, au mois d'octobre précédent. Souffrant, misanthrope et maussade, Beethoven avait à plusieurs reprises refusé de recevoir Weber. Un jour, enfin, il l'avait accueilli assez froidement d'abord, puis embrassé et chaudement félicité pour son nouvel opéra (7).

1. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, II, 62.

2. *Aus meinem Leben.* — Cité ici d'après A. Leitzmann, *Beethovens Persönlichkeit*, II, 326-352.

3. *Cahier* 83 (41), avril 1825; *Cahier* 84 (117), 3 mai 1825. Les indications de ces cahiers ont été utilisées dans TDR, V, 200-201.

4. BBr-KAL, V, 113, n° 1064; BBr-PREL, III, 168, n° 869.

5. P. Bekker, *Beethoven*, 584.

6. A. Leitzmann, ouv. cité, II, 328.

7. *Ibid.*, 330.

Rendu circonspect par ces propos de Weber, qui confirmaient la réputation de l'accueil souvent bourru de Beethoven, Rellstab s'imagine qu'il est très difficile d'avoir accès auprès de lui et se livre à une étude préalable du terrain et à de savants travaux d'approche. Il consulte diverses personnes qu'il sait être en relations avec Beethoven, entre autres Grillparzer. Tout le monde lui donne le même conseil : il faut hardiment se présenter à Beethoven. C'est une chance à courir. S'il est bien disposé, son accueil sera cordial. Sinon, il n'y a pas de recommandation au monde qui puisse forcer sa porte à s'ouvrir. Il ne faut d'ailleurs pas se décourager après un premier échec, mais tenter le sort plusieurs fois : son bon accueil compensera les tribulations antérieures de son visiteur.

Ainsi encouragé, Rellstab se décide un matin à gravir les quatre étages du n° 767 de la Krugerstrasse et à sonner à la porte de Beethoven. Grâce à la lettre de Zelter, il est reçu. Il décrit le désordre pittoresque de l'appartement, la pauvreté de l'ameublement. Mais toute la splendeur du monde, ajoute-t-il, n'a aucune importance aux yeux de Beethoven, « en comparaison d'une étincelle divine qui, éclipsant tout de son éclat, jaillit du fond de lui-même » (8).

Beethoven se plaint de sa mauvaise santé et de sa surdité qui rend pénible la conversation avec lui. Il parle d'ailleurs à peu près sans arrêt, sans se soucier des réponses de son interlocuteur qu'il n'entend pas. Rellstab le regarde, est d'abord frappé par sa chevelure en broussaille, puis par l'expression mélancolique et douce de son visage, complètement différente de l'aspect de « génie farouche » que ses portraits lui imposent pour mettre son apparence physique d'accord avec le caractère de son œuvre. Cette expression, déclare Rellstab, n'était pas momentanée : il l'a retrouvée chaque fois qu'il a revu Beethoven. Il l'explique par le destin cruel qui a imposé à Beethoven l'épreuve de la surdité et proclame que Beethoven ne peut avoir d'égal « en bonheur ni en malheur, dans l'histoire de l'art ni dans l'histoire du monde », avant qu'on ne rencontre « un Raphaël devenu aveugle dans la force de l'âge » (9).

8. « Was kümmert er sich um Bronzen, Spiegelwände, Divans, Gold und Silber ! Er, dem alle Pracht dieser Erde Tand, Staub und Asche ist gegen einen göttlichen Funken, der alles überstrahlend aus seinem Innern aufleuchtet ! » (*Ibid.*, 335).

9. « Wehmut, Leiden, Güte las ich auf seinem Angesicht ; doch, ich wiederhole es, nicht ein Zug der Härte, nicht einer der mächtigen Kühnheit, die den Schwung seines Geistes bezeichnet, war auch nur vorübergehend zu bemerken. Ich will hier den Leser nicht durch eine Dichtung täuschen, sondern die Wahrheit geben, ein treuer Spiegel eines teuren Bildnisses sein. Er büsste trotz allem eben Gesagten nichts von der geheimnisvoll anziehenden Kraft ein, die uns so unwiderstehlich an das äussere grosser Menschen fesselt. Denn das Leiden, der stumme, schwere Schmerz, der sich darin ausdrückte, war nicht die Folge des augenblicklichen Unwohlseins, da ich diesen Ausdruck auch nach Wochen,

La conversation commence, Rellstab se servant d'une ardoise. Le visiteur rappelle à Beethoven que Zelter, dans sa lettre, lui a transmis son désir de lui fournir un livret d'opéra. Beethoven fait l'éloge de Zelter, puis avertit Rellstab qu'il aura quelque peine à s'entendre avec lui pour réaliser un opéra : Grillparzer lui-même n'y est pas parvenu, leurs conceptions étaient trop différentes. Rellstab demande à Beethoven quel genre de poème aura sa préférence, et Beethoven lui fait sa réponse célèbre : pour s'intéresser à un sujet, il doit pouvoir s'en occuper avec amour, du plus profond de lui-même. Il n'aurait jamais pu mettre en musique *Don Juan* ni *Figaro,* qui sont des sujets « trop frivoles » ([10]).

Rellstab propose alors à Beethoven divers sujets : un *Attila* inspiré des *Nibelungen,* une *Antigone,* un *Bélisaire,* un *Oreste.* Beethoven ne montrant d'intérêt pour aucun d'entre eux et paraissant fatigué, il se retire en annonçant qu'il reviendra et lui soumettra quelques essais poétiques.

Quelques jours après, Rellstab envoie à Beethoven copie de quelques-unes de ses poésies. Mais lorsque, peu après, il se présente chez Beethoven, on lui répond qu'il est indisposé et ne reçoit personne. Dans une réunion musicale, il fait la connaissance de Johann van Beethoven, qui témoigne d'une admiration débordante pour le génie de son frère, mais provoque quelque malaise chez Rellstab en vantant une revue musicale de fondation récente qui, selon Rellstab, admire Beethoven en l'interprétant à faux. Il rencontre aussi le neveu Karl, qui lui apprend que Beethoven a l'intention de mettre en musique les poésies qu'il lui a envoyées. Il est enfin reçu par Beethoven, le trouve d'excellente humeur et achève de conquérir sa sympathie en lui disant que l'audition du *Quatuor en mi bémol,* œuvre très difficile de l'aveu même de son auteur, et qu'il faut entendre plusieurs fois, lui a fait éprouver au fond de lui-même « un frisson sacré » ([11]). Rellstab admire le piano offert à Beethoven par Broad-

wo sich Beethoven viel gesunder fühlte, immer wieder fand — sondern das Ergebnis seines ganzen, einzigen Lebensgeschicks, welches die höchste Gewähr der Bestätigung mit der grausamsten Prüfung des Versagens verschmolz. Bevor wir nicht von einem in der Frische der Lebenskraft erblindeten Raffael zu erzählen haben, wird Beethoven seinesgleichen an Heil und Unheil in der Kunst- wie in der Weltgeschichte nicht finden ! Denn auf solcher Höhe wird die Kunstgeschichte zur Weltgeschichte.

« Deshalb ergriff der Anblick dieses stillen und tiefen Grams, der auf seiner wehmutvollen Stirn, in seinen milden Augen lag, mit namenloser Rührung. Es gehörte starke Kraft der Selbstüberwindung dazu, ihm gegenüber zu sitzen und die hervordrängende Träne zurückzuhalten » (*Ibid.*, 336).

10. « Auf die Gattung käme es mir wenig an, wenn der Stoff mich anzieht. Doch ich muss mit Liebe und Innigkeit daran gehen können. Opern wie *Don Juan* und *Figaro* könnte ich nicht komponieren. Dagegen habe ich einen Widerwillen. Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können..., sie sind mir zu leichtfertig ! » (*Ibid.*, 337-338).

11. *Ibid.*, 347.

wood, mais éprouve une sensation déchirante lorsque Beethoven, voulant lui faire apprécier la sonorité de l'instrument, plaque, sans regarder le clavier, un accord horriblement dissonant.

Une troisième fois, la veille de son départ, Rellstab va voir Beethoven pour lui faire ses adieux. Il regrette de n'avoir, pendant son séjour à Vienne, entendu qu'une symphonie ([12]) et un quatuor. Il regrette aussi qu'on ne joue plus *Fidelio* à Vienne. Beethoven, en réponse, se plaint de l'engouement des Viennois pour la musique italienne. Le public, dit-il, ne s'intéresse qu'aux chevaux et aux danseuses. Le bon temps est passé, il se contentera d'écrire désormais pour son plaisir. D'ailleurs tout lui serait égal s'il avait la santé ([13]).

Lorsque Rellstab prend congé, Beethoven exprime l'espoir qu'il se reverront et l'embrasse. Rellstab, très ému, a l'impression que l'affection de Beethoven répond à la sienne. Le sentiment qu'il éprouve n'est d'ailleurs pas différent de celui de milliers d'auditeurs qui doivent à Beethoven « les émotions les plus profondes, les ébranlements les plus exaltants de leur âme ([14]).

Les indications de *Cahiers de Conversation* confirment en partie les dires de Rellstab. Il y est question des sujets d'opéras proposés à Beethoven ([15]) et des poésies que Rellstab espère qu'il mettra en musique ([16]). Quant à la lettre de Beethoven à Rell-

12. Sans doute la *Septième Symphonie*, dirigée le 14 avril 1825 par Piringer au *Concert spirituel*. Cf. L. NOHL, *Beethovens Leben*, III/II, 359.

13. A. LEITZMANN, ouv. cité, II, 350.

14. « Wäre die heilige Empfindung, mit der ich zu ihm getreten war, ihm wirklich nicht oft geboten worden bei den vielen, vielen Tausenden, die ihm die tiefsten Rührungen, die erhebendsten Erschütterungen ihrer Seele danken? » (*Ibid.*, 351-352).

15. Bibliothèque nationale de Prusse, *Cahier de conversation* 83 (41), p. 1 *b* (Rellstab) : « Das ist ein anderes Stück, Heinrich der 8te.

« Wie wird Ihnen ein Stoff, etwa die *Lodoïska von Cherubini* zusagen?

« Den Schauplatz würde ich gern nach Alt-Schottland verlegen und dabei Walter Scotts Charaktere benutzen.

« In solchem Stoff eint sich auch das Komische am besten mit dem Ernst.

« Doch glaube ich nicht dass sich ein solcher Stoff ganz mit Recitativen behandeln liesse.

« Orest hat durchgängig Recit — Doch das Ohr ermüdet dabei zu leicht. »

P. 44 *a* (Rellstab) : « Ich würde grosse Aenderungen damit vornehmen. Ich würde die Cassandra weglassen, und statt dessen einige Scenen einweben die mehr übermüthige Freude des Aegisth ausdrückten, damit mehr Abwechslung in die Oper käme. Die Schreckensscenen häufen sich zu sehr.

« Ihr Hr Bruder sprach mir von drei andern Stoffen, die er aufgeschrieben...

« Ich würde Ihnen am liebsten einen Stoff wählen der auf mehrern Bühnen darstellbar wäre; und er sollte besser werden als Orest. »

16. *Cahier* 84 (117), p. 25 *b* (Rellstab) : « Ich bitte Sie mir Ihre Wünsche für die Oper, und ob Ihnen vielleicht einige meiner Lieder zusagen zu sagen.

« Würden Sie sich entschliessen können von meinen Liedern für die Musikhandlung zu componiren und sonst in Verbindung mit derselben zu treten?

« Ich bitte Sie die Texte vorläufig zum Andenken zu behalten, über alles fernere schreibe ich Ihnen davon ausführlicher. »

Beethoven n'a mis en musique aucune œuvre de Rellstab. Celles que Rellstab lui avait laissées ont été rendues plus tard par Schindler. Elles étaient pourvues, en marge, de coups de crayon de Beethoven, destinés à signaler celles qui lui plaisaient. Seul, l'état de santé

stab, son ton prouve que leurs relations furent vraiment cordiales et que Rellstab avait su plaire à Beethoven ([17]).

Les quelques vérifications que les *Cahiers de Conversation* rendent possibles permettent de considérer comme exacts les renseignements fournis par les *Mémoires* de Rellstab et comme sincère l'impression qu'il dit avoir éprouvée en face de Beethoven.

Rellstab apporte sa contribution obligée à la réputation de maussaderie et de brusquerie de Beethoven, déjà solidement établie avant lui, et explique son humeur variable par sa surdité et par sa mauvaise santé. De même, on retrouve encore chez lui l'indication du désordre pittoresque du logis de Beethoven, déjà signalé par bien des gens qui l'ont approché. Mais Rellstab ne se contente pas de ces indications extérieures, il cherche à pénétrer la psychologie de Beethoven.

Le Beethoven de Rellstab est le représentant d'une humanité supérieure. Déjà la lettre de Zelter semblait s'adresser « à un saint du ciel ». De même, Rellstab explique à sa façon la pauvreté du logis de Beethoven, qui ne paraît pas l'avoir autrement surpris : Beethoven n'a nul besoin d'un intérieur luxueux ou même confortable, car il vit dans une sphère supérieure. Ayant « l'étincelle divine », il peut ignorer ces contingences terrestres. Au physique, Rellstab ne le trouve pas ressemblant à ses portraits, qui lui prêtent un air d' « âpreté » et d' « élan déchaîné » afin de mettre sa physionomie d'accord avec ses œuvres. Rien de cette « dureté » ni de cette « puissance hardie » qui, d'après Rellstab, caractérisent sa production : son visage n'exprime que mélancolie, souffrance, bonté. Cette expression de Beethoven, Rellstab l'explique par sa surdité. Beethoven sourd lui paraît un personnage tragique qui ne pourrait être dépassé que par celui du peintre de génie frappé de cécité en pleine force. Son aspect seul est émouvant plus qu'on ne saurait le dire et remplit les yeux de larmes. Combien plus émouvant encore si l'on songe que les œuvres de cet homme accablé par le Destin portent aux hommes un message de joie évidemment venu d'une sphère supérieure !

de Beethoven l'aurait empêché de les mettre en musique. C'est lui qui les aurait communiquées à Schubert, parmi les lieds de qui quelques-unes figurent. — Cf., sur ce point, KALISCHER, *Beethoven und seine Zeitgenossen*, I, 277, note.

17. « 3. Mai 1825. — Im Begriffe, aufs Land zu gehen, musste ich gestern selbst einige Anstalten treffen und so mussten Sie gerade leider umsonst kommen. Verzeihen Sie meiner noch sehr schwachen Gesundheit; da ich Sie vielleicht nicht mehr sehe, wünsche ich Ihnen alles erdenkliche Erspriessliche. Gedenken Sie meiner bei Ihren Dichtungen.

« Ihr Freund Beethoven.

« An Zelter, den wackern Aufrechthalter der wahren Kunst alles Liebe und Verehrliche.

« In meiner Rekonvaleszenz befinde ich mich noch äusserst schwach; nehmen Sie vorlieb mit diesem geringen Erinnerungszeichen an Ihren Freund Beethoven. »

(Suit un canon sur le dernier vers de l'*Opferlied* de Matthisson : « Das Schöne zu dem Guten » [BBr-KAL, V, 113. BBr-PREL, III, 168.]).

C'est « pour se faire plaisir à lui-même » que Beethoven compose. L'étincelle divine qui est en lui provoque le jaillissement direct de l'inspiration artistique. Ses œuvres les plus récentes sont d'une élévation qui les rend difficiles à saisir. Lui-même en convient. Mais elles exaltent l'âme, la font, par conséquent, pénétrer dans ce monde supérieur où vit leur créateur. Elles ne peuvent évidemment que traduire ses sentiments sincères. La gaîté leur est donc interdite, la légèreté des chefs-d'œuvre dramatiques de Mozart, *Don Juan* et *Figaro,* offusque Beethoven. C'est par cette élévation de sentiment que Beethoven est grand, mais sa grandeur n'est pas inaccessible, car c'est aussi au sentiment des hommes qu'il s'adresse.

On aimerait être plus exactement renseigné sur ce qui, dans les propositions de collaboration de Rellstab, a pu particulièrement intéresser Beethoven. Ce ne sont probablement pas les sujets d'opéras énumérés par Rellstab, dont, sans doute, aucun ne correspondait assez au tempérament de Beethoven pour qu'il pût s'y attacher. La seule chose sûre, prouvée par la lettre de Beethoven, est qu'il eût volontiers collaboré avec le jeune poète berlinois. On ne peut guère tirer de conclusion ferme des coups de crayon mis en marge de quelques poésies de Rellstab, puisque Beethoven a laissé à Schubert le soin de les mettre en musique.

Les traits essentiels du Beethoven présenté par Rellstab correspondent à ceux que lui ont donné les romantiques. C'est un musicien expressif, dont la musique jaillit du sentiment et s'adresse au sentiment. Il est plus grand que l'humanité commune, il possède une étincelle divine, ses œuvres ouvrent l'accès d'un monde supérieur. C'est en même temps un personnage tragique. Le musicien isolé du monde des sons réels par sa surdité, réduit à n'entendre que sa musique intérieure, ne peut manquer d'être frappé d'une mélancolie profonde. C'est une infinie bonté qui seule l'incite à communiquer avec les hommes par le moyen de ses œuvres et à leur transmettre son message de joie.

Quelle est, dans cette façon de présenter Beethoven, la part de l'imagination? Quelle est, également, la part de la légende romantique déjà constituée et dont Rellstab avoue l'influence en constatant que le physique de Beethoven ne correspond pas à l'idée qu'on s'en fait d'après ses portraits et d'après ses œuvres? Questions insolubles à distance. Rellstab affirme à plusieurs reprises sa bonne foi et son objectivité, et on n'a aucune raison de douter de sa sincérité. Il faut donc considérer le récit de ses relations avec Beethoven comme une contribution minime peut-être, mais caractéristique, à la constitution de la figure romantique de Beethoven.

V. — Varnhagen von Ense

C'est surtout dans sa correspondance que Varnhagen a parlé de l'impression que Beethoven produisit sur lui. Cette correspondance, publiée en 1874-75, a été connue du public trop tard pour contribuer directement à la formation de la légende romantique de Beethoven. On ne peut donc la considérer ici que comme un document supplémentaire sur l'esprit romantique. A cet égard d'ailleurs elle est précieuse, car on peut admettre que Varnhagen y a exprimé son opinion avec une sincérité qu'aucune considération n'avait à diminuer, puisqu'il ne songeait certainement pas à une publication ultérieure de ses lettres. Les *Mémoires* de Varnhagen n'offrent, à l'égard de Beethoven, qu'un intérêt tout à fait secondaire.

Tout comme Bettina et Clemens Brentano, Varnhagen n'a eu avec Beethoven que des relations assez rapides. Mais l'impression produite sur lui n'a pas été moins vive. Varnhagen, différant en ceci de Bettina, ne se croyait pas musicien. L'analyse n'a donc aucune part dans l'idée qu'il s'est faite de Beethoven, c'est uniquement à son intuition qu'il a pu faire appel.

Les relations de Varnhagen avec Beethoven s'échelonnent entre 1811 et 1814. Elles ont eu pour théâtre Teplitz, Prague et Vienne. Varnhagen a fait la connaissance de Beethoven à Teplitz, en 1811, à la fin du mois d'août ou au début de septembre [1]. Beethoven, retournant à Vienne, a ensuite passé quelques jours à Prague avec Varnhagen qui y avait rejoint le régiment Vogelsang, où il était lieutenant [2]. Ils se retrouvèrent à Prague, l'année suivante, Beethoven étant encore en route pour Teplitz où il devait rencontrer Gœthe [3]. Varnhagen se rendit ensuite lui-même à Teplitz, mais il est peu probable qu'il y ait vu Beethoven. Le 27 juillet, en effet, Beethoven avait quitté Teplitz pour Carlsbad [4]. Il ne devait y revenir que vers la

1. Lettre de Varnhagen à Bentheim, du 4 septembre 1811, citée par JACOBS, *Beethoven Gœthe und Varnhagen von Ense, die Musik*, IV, n° 6, 388.

2. VARNHAGEN, *Denkwürdigkeiten und verschiedene Schriften*, III, 194.

3. JACOBS, article cité, 397.

4. Lettre de Gœthe à Christiane, 27 juillet 1812 (*Werke, IV. Abteilung*, 23. Bd., S. 47. Weimar 1900).

mi-septembre ([5]). Quant à Varnhagen, parti de Prague après le 18 août, il ne resta que peu de temps à Teplitz et continua sa route sur Berlin ([6]). En 1814, Varnhagen assista au Congrès de Vienne parmi la suite de Hardenberg. Il y rendit visite à Beethoven sur l'invitation du prince Radziwill. Mais leurs relations ne semblent pas, à ce moment, avoir été très étroites ([7]). Ils ne se sont, par la suite, jamais revus.

Dans ces rencontres entre Varnhagen et Beethoven, Rahel Levin ne semble avoir joué qu'un rôle assez effacé. Autour du groupe principal formé par le jeune officier-poète et le musicien gravitent d'autres personnages plus importants qu'elle : Oliva, jeune commerçant habitant Vienne, qui, en mai 1811, servit d'intermédiaire entre Beethoven et Gœthe et termina en Russie une existence assez aventureuse; le comte Bentheim, colonel du régiment de Varnhagen, et Willisen, à ce moment-là officier autrichien, qui poursuivit sa carrière militaire dans diverses armées et fut un des maîtres du futur maréchal de Moltke ([8]).

Des trois, c'est Oliva qui, dans les relations entre Beethoven et Varnhagen, a joué le rôle le plus important. De Vienne, Oliva écrit, le 3 juin 1812, à Varnhagen, à Prague, pour lui demander son entremise auprès du prince Kinsky afin d'obtenir que la part de la pension que celui-ci devait payer à Beethoven, conjointement avec l'archiduc Rodolphe et le prince Lobkovitz, soit réglée en bons et non en billets de banque dévalués. Le 9 juin, Varnhagen répond à Oliva que le prince accorde volontiers à Beethoven ce qu'il a demandé ([9]). Cet échange de lettres prouve d'une façon incontestable la cordialité des apports qui, à cette époque, régnaient déjà entre Oliva, Varnhagen et Beethoven.

Le prince Kinsky se serait-il décidé, sans l'intervention de Varnhagen provoquée par Oliva, à accorder à Beethoven ce qu'il demandait, comme l'avait déjà fait l'archiduc Rodolphe? On ne peut le dire. En tout cas Varnhagen contribua certainement à amener cette décision favorable, que le prince confirma lui-même à Beethoven de passage à Prague, quelques jours après. Malheureusement, le prince Kinsky fit, au début du mois de novembre

5. Lettre de Beethoven à Breitkopf et Härtel (BBr-KAL, II, 107, nº 309; BBr-PREL, I, 298, nº 241).

6. Jacobs, art. cité, ,399.

7. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, II, 365.

8. Sur Oliva, Bentheim et Willisen, cf. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, aux articles correspondants, et l'article cité de Jacobs.

9. Jacobs, art. cité, 395-396.

1812, une chute de cheval mortelle ([10]). Beethoven, soucieux de préserver ses intérêts, songea d'abord à attaquer les héritiers de son protecteur devant les tribunaux et voulut faire établir ses droits par des témoins. C'est encore Oliva qui s'entremit : par une lettre du 27 janvier 1813, il exposait la situation à Varnhagen et lui demandait son témoignage en faveur de Beethoven ([11]).

L'intervention auprès du prince Kinsky n'est pas la seule que Varnhagen ait faite en faveur de Beethoven. Le 5 juillet 1812 — par conséquent à la même époque — il écrivait à Gœthe, lequel était sur le point de partir pour Teplitz, une lettre où se trouve une allusion à la surdité de Beethoven, « qui n'est que trop favorable à sa sauvagerie native et le rend presque insociable pour ceux à l'affection de qui il ne se fie pas déjà ([12]).

Quant à Oliva, dans sa lettre du 3 juin 1812 à Varnhagen, il envisageait l'éventualité de se trouver sans emploi et ajoutait : « Peut-être accepterai-je l'offre renouvelée de Beethoven et partirai-je avec lui pour l'Angleterre » ([13]).

Précédemment, Oliva avait servi d'intermédiaire entre Beethoven et Gœthe. C'est lui qui, passant par Weimar au début de mai 1811, avait remis à Gœthe la lettre de Beethoven du 12 avril et lui avait joué au piano des fragments d'*Egmont* ([14]).

Les relations entre Beethoven d'une part, Varnhagen et Oliva de l'autre, ont donc été assez familières et confiantes, voire même intimes. Leur caractère est confirmé par l'unique lettre de Beethoven à Varnhagen dont on possède le texte ([15]).

10. Lettre de Bentheim à Varnhagen, 6 novembre 1812 (JACOBS, art. cité, 400).

11. JACOBS, 400 et suiv. — Beethoven finit par obtenir des héritiers ce qu'il demandait, non par voie judiciaire, mais par arrangement amiable. Cf. TDR, III, 123 et suiv., et FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, article *Kinsky*, I, 260-261.

12. « Mein Freund Beethoven trägt mir auf, Ew. Excellenz seine Verehrung zu bezeugen; er wird aufs neue die Heilkräfte des Töplitzer Bades gegen seine unglückliche Taubheit versuchen, die seiner angebornen Wildheit nur zu günstig ist und ihn für Solche, deren Liebe er nicht schon vertraut, fast ungesellig macht; für musikalische Töne behält er nichtsdestoweniger die leiseste Empfänglichkeit, und von jedem Gespräch vernimmt er, wenn auch nicht die Worte, doch die Melodie » (*Gœthe-Jahrbuch*, XIV, 60).

13. JACOBS, art. cité, 395.

14. W. BODE, *Die Tonkunst in Gœthes Leben*, II, 74. — Th. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, I, 120, article *Egmont*; 466, art. *Oliva*.

15. « Teplitz, 14. Juli 1812. — Hier, lieber Varnhagen, das Paket für Wilms. Ich lasse ihn bitten, mir die drei Teile von Gœthes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hierher mit dem Postwagen zu schicken, da sich der vierte fehlende gefunden hat. Sollten Sie bald selbst hierher kommen, so wäre das freilich nicht nötig, daher überlasse ich dieses Ihrer Weisheit. Von Teplitz ist nicht viel zu sagen, wenig Menschen und unter dieser kleinen Zahl nichts auszeichnendes. Daher leb' ich allein — allein ! allein ! allein ! Es war mir leid, lieber Varnhagen, den letzten Abend nicht mit Ihnen zubringen zu können, ich fand es selbst für unanständig. Allein ein Umstand, den ich nicht vorhersehen konnte, hielt mich davon ab. Halten Sie mir dieses daher zugute. Mündlich näher darüber. — Recht

On ne sait pourquoi les relations se refroidirent entre Beethoven et Oliva. C'est sans doute par voie de conséquence qu'elles se refroidirent aussi avec Varnhagen. Peut-être aussi faut-il voir dans ce changement l'influence de Gœthe que son contact avec Beethoven en 1812, à Teplitz, avait déçu et que sa brouille avec Bettina privait de l'indispensable guide qui lui eût permis de mieux pénétrer la personnalité du musicien. Cette influence de Gœthe a pu s'exercer sur Varnhagen par l'intermédiaire de Rahel Levin, admiratrice passionnée de Gœthe ([16]). Quoi qu'il en soit, lorsque en 1814 Varnhagen accompagna Hardenberg au Congrès de Vienne, ce ne fut pas spontanément qu'il alla voir Beethoven et leurs relations à cette époque ne paraissent pas avoir été particulièrement intimes ([17]).

Pour déterminer la nature de l'impression produite par Beethoven sur Varnhagen, il faut essayer de préciser la place qu'occupait la musique dans les préoccupations du jeune officier. L'examen de sa correspondance avec Rahel, où il est question pêle-mêle des choses les plus diverses, montre que cette place est très restreinte. Lui-même, dans une lettre à Uhland où il relatait sa première rencontre avec Beethoven, a d'ailleurs avoué n'être pas musicien. Le 1er octobre 1815, une lettre de Paris signale qu'il a assisté à l'Odéon à une représentation italienne du *Mariage secret,* de Cimarosa, qui est « sa musique favorite » ([18]). Mais le 16 octobre 1823, rendant compte à Rahel de la représentation de la *Didon* de Salieri à l'Opéra de Berlin, il parle en termes vagues du « chant céleste » de l'interprète principale et de ses accents qui touchent « jusqu'au plus profond du cœur », juge l'œuvre elle-même décousue et peu originale, sauf quelques passages pathétiques ou guerriers qui lui paraissent mieux réussis, ainsi que quelques interludes. Il est beaucoup plus précis sur la question du jeu des artistes, de leurs costumes et des décors ([19]). Le 21 août 1827, il écrit avoir assisté à Leipzig à la

viel Schönes an General Bentheim. Ich wünsche ihn und Sie vorzüglich hier. — Wenn Sie auch an mir einen Sonderling finden, so könnte ich ja wieder etwas anderes nicht Sonderliches an Ihnen finden. Wenn sich nur wenigstens einige gute Seiten berühren, dies ist hinlänglich, der Freundschaft den Weg zu bahnen.

« Leben Sie wohl ! wohl ! wohl ! Zertrümmern Sie das Üble und halten Sie sich oben. Ihr Freund « BEETHOVEN.

« N. E. Schreiben Sie mir und schicken mir gefälligst Ihre genauere Adresse » (BBr-KAL, II, 85; BBr-PREL, I, 283). A la fin de la première phrase, le nom de Willisen a été défiguré, soit par Beethoven, soit par un éditeur du texte. Cf. JACOBS, art. cité, 397, note.

16. KALISCHER, *Beethoven und seine Zeitgenossen*, IV, 116.

17. Th. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, II, 365.

18. *Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel*, V, 46.

19. *Ibid.*, VI, 88.

représentation d'un drame où il a cherché à calmer l'agitation de son cœur en écoutant l'orchestre ([20]). La même année, le 15 septembre, il écrit de Nuremberg qu'il a assisté à une représentation de *La Flûte enchantée* : « L'orchestre très bien; le jeu et le chant véritablement pas mauvais. » Ce qui l'a surtout intéressé, c'est l'organisation du théâtre qu'il décrit avec assez de détail ([21]). Le 11 février 1829, il écrit avoir assisté à Cassel à une représentation de *la Famille suisse,* de Joseph Weigl, et trouve seulement que l'œuvre était « bien donnée », avec deux interprètes « très bons » ([22]). Quelques jours plus tard, il se déclare peu partisan de vers écrits sur de la musique déjà existante ([23]). Une lettre du 22 mars 1829, répondant à des opinions musicales exprimées par Rahel, indique qu'il se contente de suivre son avis ([24]). Ajoutons que les *Ecrits divers* de Varnhagen reproduisent une défense de Spontini, écrite en 1837 à propos de la publication d'une lettre du musicien sur la décadence de la musique dramatique. Les expressions musicales y abondent, mais au fond il s'agit plutôt de polémique que de véritable critique musicale ([25]).

Rahel, dans le jugement artistique de qui Varnhagen montre tant de confiance, semble bien, du point de vue musical, lui avoir été un peu supérieure. Mais la *Correspondance* ne paraît pas indiquer qu'elle ait été véritablement musicienne. Le 10 juillet 1813, elle écrit de Prague qu'elle habite sur le même palier que C.-M. Weber et déclare apprécier ses lieder, bien qu'en général elle ait ce genre de composition en horreur ([26]). Le 29 septembre 1815, elle se vante d'avoir expliqué à une pianiste médiocre « ce que c'est que la musique » ([27]). Le 7 mars 1829, elle décrit l'impression qu'a produite sur elle un concert de Paganini ([28]). Un peu plus tard, le 13 mars 1829, elle établit une comparaison entre J.-S. Bach, Gluck et Mozart. Bach l'ennuie. Elle le compare à Kant, lui trouve un don poétique, de l'imagination. C'est un grand architecte, une âme pure qui s'élance vers Dieu. Il est toujours sublime lorsqu'il suit sa propre inspiration. Mais ces qualités disparaissent lorsqu'il s'agit de mettre en musique des paroles dont il n'est pas l'auteur. Pour Rahel,

20. *Ibid.*, VI, 98.
21. *Ibid.*, VI, 179.
22. *Ibid.*, VI, 231.
23. *Ibid.*, VI, 300.
24. *Ibid.*, VI, 384.
25. *Denkwürdigkeiten und versch. Schriften*, IV, 411 et suiv. Sur la lettre de Spontini, cf. Ch. Bouvet, *Spontini*, 80.
26. *Briefwechsel*, III, 130.
27. *Ibid.*, V, 41.
28. *Ibid.*, VI, 325.

la musique instrumentale est beaucoup plus près de Dieu que la musique vocale. La composition de la musique doit donc précéder l'adaptation d'un texte. La langue française, sur les rythmes de laquelle Gluck a composé la musique de ses opéras, lui a été nuisible. Elle ne peut servir qu'à parler, non à chanter. Mozart, ivre de musique, a trop subordonné le chant aux instruments, mais était porté par un tel flot d'inspiration que chez lui paroles et musique forment toujours un tout. Puis est venu Spontini, que les Français ont écrasé comme Gluck, mais qui a apporté dans l'art musical des nouveautés importantes : « il ne réfléchit pas, comme Maria Weber, à ce qu'il va faire, mais à ce qu'il faut laisser de côté ». Pour conclure, Rahel compare Mozart à Shakespeare et Gluck à Klopstock; comparaison superficielle, dit-elle, parce que Gluck s'entend mieux à peindre la passion et la souffrance. Elle donne la palme à Righini pour l'expression de l'amour, les évocations mythologiques, l'ivresse amoureuse, le cœur déchiré ([29]).

C'est le passage le plus important qui, dans les lettres de Rahel à Varnhagen, soit consacré à la musique. Il montre que Rahel avait sa petite idée personnelle de l'évolution de l'art musical et qu'elle tâchait d'établir des différences entre les styles des différents maîtres. Mais il montre aussi qu'elle considérait les œuvres et leurs auteurs d'un point de vue littéraire beaucoup plus que musical — faute, sans doute, de pouvoir mieux faire. Pour nous, l'intérêt du passage — où l'on peut déceler l'influence des conceptions de Heinse — réside d'ailleurs plutôt dans l'impression qu'il produisit sur Varnhagen. Celui-ci paraît avoir été éberlué par tant de savoir et de subtilité. Sa réponse, du 22 mars, le manifeste assez naïvement ([30]).

Cependant, dans les *Notes d'une Berlinoise*, on trouve, à côté d'un fragment qui répète que la musique française « contraint le sentiment à se soumettre à la signification des mots », tandis que l'italienne « accommode son vocabulaire aux sentiments » et qui constate que « Gluck a souffert devant un texte français » ([31]), une caractéristique heureuse de l'*Enlèvement au sérail* ([32]) et un petit fragment sur les rapports de la musique et de la danse ([33]).

29. *Ibid.*, VI, 353 et suiv. — Varnhagen confirme que Gluck, Mozart et Righini étaient les auteurs favoris de Rahel et qu'elle préférait à toute autre l'école italienne de chant et de danse (*Denkwürdigkeiten*, II, 171).

30. « Über Musik und Musiker bin ich Dir mit aller Überlegung gefolgt; was Du von Righini sagst, *muss* wahr sein, denn solche bezeichnende Schilderung greift man nicht aus der Luft, auch ein Anderer machte sie so nicht aus Willkür, Du vollends gar nicht ! » (*Briefw.* VI, 384).

31. *Aus Denkblättern einer Berlinerin.* Publié dans les *Berlinische Blätter für deutsche Frauen*, de Fouqué, 1820, III, 178. Fragment daté du 2 mai 1828.

32. *Ibid.*, IV, 14 et suiv. Date : 17 décembre 1824.

33. *Ibid.*, IV, 3 et suiv. Date . 1823.

C'est peu, mais suffisant pour montrer que Rahel a été plus sensible à la musique que Varnhagen. Il est toutefois douteux qu'elle ait pu avoir sur lui, à cet égard, une bien grande influence. L'opinion de Varnhagen sur Beethoven n'a donc pu être que l'opinion intuitive d'un homme intelligent et de bonne volonté, mais dépourvu d'éducation musicale.

Le premier en date des documents où Varnhagen fait allusion à Beethoven est une lettre adressée de Teplitz, le 4 septembre 1811, au comte Bentheim. Varnhagen y relève que Beethoven, « ce sauvage », a été très aimable pour lui et indique qu'il « vit complètement dans son art, travaille beaucoup et ne se soucie de rien d'autre » ([34]).

Dix jours après cette lettre, le 14 septembre, Rahel partit pour Berlin. Quatre jours plus tard, Varnhagen, encore tout attristé par la séparation, lui écrivait une lettre où il se félicitait de la sympathie que lui montrait Oliva, « lui-même très préoccupé de scènes violentes qu'il avait eues avec Beethoven » ([35]).

De retour à Prague, Varnhagen, qui avait promis à Beethoven de lui fournir un livret d'opéra et d'en corriger un que Beethoven possédait déjà ([36]), écrit le 18 septembre à Rahel qu'il a la vague intention de tirer d'une pièce française un livret d'opéra pour Beethoven ([37]). Le 23 septembre, Rahel lui écrit à son tour que Beethoven lui montre une amabilité inattendue et qu'elle reverra pour lui, avec plaisir, un plan d'opéra ([38]). Mais l'intention de Varnhagen se modifia, comme le montre une

34. « Beethovens Bekanntschaft habe ich gemacht, der wilde Mann war gegen mich sehr freundlich und mild, sprach mancherlei sehr Treffendes und will gern für die Robert einen Nachmittag spielen, nur soll es geheim bleiben. Der sonderbare Mann lebt ganz in seiner Kunst, ist sehr fleissig und um anderes unbekümmert. Sie können es sich daher desto höher anrechnen, dass er mit wahrer Freundlichkeit Sie grüssen und Sie wegen seines damaligen Vergessens entschuldigen lässt, aber solcherlei kann ihm wohl öfters begegnen. Er komponiert eine Oper für das Ofener Theater, wozu Kotzebue den Text geschrieben. Wegen der Robert ist mir seine Bekanntschaft doppelt und dreifach lieb... » (Jacobs, art. cité, 388). Le personnage désigné sous le nom de « die Robert » est Rahel Levin. L'œuvre de Kotzebue destinée au théâtre de Budapest devait se composer du prologue *Le Premier Bienfaiteur de la Hongrie*, du drame *La Fuite de Béla* et de l'épilogue *Les Ruines d'Athènes*. On ignore de quel oubli Beethoven avait à s'excuser auprès de Bentheim.

35. *Briefw. zw. Rahel und Varnhagen*, II, 147.

36. Jacobs, art. cité, 390.

37. « Vielleicht übersetz ! ich ein französisches Stück für Beethoven in eine Oper, der andere Text könnte doch erst späterhin geschrieben werden, jenes aber bietet schon alle szenische Ordnung an; es heisst *Giafar*, und könnte vielleicht 8 bis 10 Dukaten bringen. Oliva reist in einigen Tagen nach Wien. Er grüsst Dich von Herzen. Beethoven hat sich noch sehr an mich angeschlossen... » (*Briefw. zw. Rahel und Varnhagen*, II, 148).

38. « Grüss nur den armen Beethoven; und ich gedenk' ihm stets seine unerwartete Gefälligkeit, dass er mir gleich etwas vorspielte. Wie so hält er aber so viel von mir? Den Plan der Oper will ich durchsehen, er soll ihn mir nur schicken; und aufrichtig will ich sein, ich kann nicht anders » (*Ibid.*, II, 151).

lettre adressée à Rahel le 7 octobre [39]. N'ayant plus de nouvelles de Beethoven ni d'Oliva, il acheva sa traduction de *Britannicus* et cessa de songer à l'opéra de Beethoven. Beethoven n'a d'ailleurs jamais mis en musique la moindre œuvre de Varnhagen. Mais ce projet de collaboration est une preuve de plus de la sympathie éclose à Teplitz entre le musicien et le jeune poète.

La silhouette de Beethoven, telle qu'elle ressort de cette correspondance, ressemble assez à celle que présente la lettre de Bettina Brentano à Anton Bihler. Les lettres de Varnhagen viennent donc confirmer l'exactitude des impressions que Bettina communiquait, l'année précédente, à son correspondant. Beethoven y est représenté comme un original habituellement bourru et insociable. Il n'est pas question de sa surdité, cependant assez accentuée à cette époque et que Bettina signalait à Bihler, en l'exagérant d'ailleurs sans doute. Mais Beethoven accepte de jouer pour Rahel comme il l'avait fait pour Bettina. Varnhagen, comme Bettina, le représente insoucieux des choses de la vie courante et uniquement préoccupé de son art. Le portrait est d'ailleurs moins poussé. Il se réduit à quelques traits, c'est une simple esquisse.

L'allusion aux scènes violentes qui ont pu éclater entre Beethoven et Oliva est vraisemblable. Tous ceux qui ont fréquenté Beethoven ont eu plus ou moins à souffrir de ses accès de défiance, de ses sautes d'humeur et de ses explosions de colère. Quant au projet de collaboration pour un opéra, il n'aboutit pas plus que ne devaient aboutir les tentatives analogues faites par d'autres écrivains. *Fidelio* était destiné à rester l'unique opéra de Beethoven.

Il faut ajouter aux correspondances déjà citées une lettre adressée de Prague, le 23 décembre 1811, par Varnhagen à Uhland. Elle fournit davantage de détails sur la personnalité de Beethoven telle que Varnhagen la voit [40].

39. « Wenn ich acht Dukaten dafür bekommen kann, so übersetze ich vielleicht ein Racine'sches Trauerspiel in deutsche Jamben; besonders wenn Oliva nichts wegen der Oper für Beethoven schreibt... » (*Ibid.*, II, 161).

40. « Prag, 23. Dezember 1811. — Die letzten Tage im Ausgang des Sommers lernt' ich in Teplitz Beethoven kennen und fand in dem als wild und ungesellig verrufenen Mann den herrlichen Künstler von goldenem Gemüt, grossartigem Geist und gutmütiger Freundlichkeit. Was er Fürsten hartnäckig abgeschlagen hatte, gewährte er uns beim ersten Sehen, er spielte auf dem Fortepiano. Ich war bald mit ihm vertraut und sein edler Charakter, das ununterbrochene Ausströmen eines göttlichen Hauchs, das ich in seiner übrigens sehr stillen Nähe immer mit heiliger Ehrfurcht zu empfinden glaubte, zogen mich so innig an ihn, dass ich tagelang der Unbequemlichkeit seines Umganges, der durch sein schweres Gehör bald ermüdend wird, nicht achtete und besonders die letzten Tage nur mit ihm und seinem Freunde Oliva, einem der besten Menschen, den Kerner auch gekannt hat, zubrachte. Wüsst' ich es nicht durch unverwerfliche Zeugnisse, dass Beethoven der grösste, tiefsinnigste und reichste der deutschen Tonkunstler ist,

Le ton de cette lettre est sensiblement différent de celui de la lettre à Bentheim et de la correspondance de Varnhagen avec Rahel et avec Oliva. Il est beaucoup moins familier, on y sent moins d'abandon. Les phrases en sont mieux balancées, plus composées. Une certaine préoccupation littéraire a manifestement influé sur le style épistolaire de Varnhagen. La différence de caractère des relations de Varnhagen avec ses divers correspondants explique sans doute en partie ce changement de ton. Mais il faut noter aussi la différence des dates : tandis que les lettres précédemment citées ont été écrites en septembre 1811, la lettre à Uhland est de fin décembre de la même année, postérieure, par conséquent, de plus de trois mois à la dernière entrevue de Varnhagen avec Beethoven. Il n'est pas interdit de supposer que, dans ce délai, il a pu se produire dans l'esprit de Varnhagen un certain travail de cristallisation dont le résultat est un portrait de Beethoven beaucoup plus achevé, beaucoup plus complet que la silhouette que nous avons entrevue jusqu'ici.

Comme dans sa lettre à Bentheim, Varnhagen relève l'affabilité et la complaisance de Beethoven à son égard, la facilité avec laquelle il s'est prêté à entrer en relations avec lui, la bonne grâce avec laquelle il s'est mis au piano sans se faire prier. Il fait remarquer le contraste entre cette attitude et sa réputation de misanthrope bourru capable de refuser de jouer même devant des têtes couronnées.

Varnhagen n'essaie pas d'expliquer la misanthropie de Beethoven par sa surdité. Il constate simplement que Beethoven est très dur d'oreille et que cette infirmité rend son commerce fatigant. On peut en tout cas penser que sa misanthropie et sa surdité concourent à lui faire rechercher la solitude. Varnhagen a constaté, comme beaucoup de ses contemporains, l'amour de Beethoven pour la nature et le plaisir intense qu'il prenait à de longues promenades solitaires dans la campagne. La solitude, le contact avec la nature favorisent chez Beethoven la vie intérieure,

so hätte der Anblick seines Wesens es mir, sonst in der Musik ganz Unkundigen, unwidersprechlich dargetan. Er lebt nur für seine Kunst und keine irdische Leidenschaft entstellt ihre Ausübung bei ihm, unglaublich fleissig und fruchtbar ist er. Er sucht das Weite auf seinen Spaziergängen und auf einsamen Wegen zwischen Bergen und im Wald, beruhigt in die grossen Züge der Natur blickend, denkt er Töne, freut er sich seines eigenen Herzens. Ich erwähne solcherlei, damit Du ja nicht versuchen mögest, ihn mit irgendeinem andern Musiker zu vergleichen, sondern ihn bestimmt abzusondern mögest. Könnte ich Dir sagen, wie schön, wie rührend fromm und ernst, als küsse ihn ein Gott, der Mann aussah, als er uns auf dem Fortepiano himmlische Variationen vorspielte, die so reines Erzeugnis eines waltenden Gottes waren, dass der Künstler sie dem Verhallen überlassen musste und, wie gern er auch gewollt, sie nicht auf dem Papier festhalten konnte ! Diesem nun, mein teurer Freund, habe ich alle Deine Gedichte, die abzuschreiben leider nicht Zeit war, auf sein Begehren geschenkt und Du kannst hoffen, bald einen Teil davon komponiert zu sehn. Ich freue mich dabei, als wären sie von mir » (UHLANDS *Briefwechsel*, I, 279). — Cité d'après A. LEITZMANN, *Beethovens Persönlichkeit*, I, 144 et suiv. — Beethoven n'a mis en musique aucune œuvre de Uhland.

celle que remplit uniquement son art et qui ignore les contingences de l'existence commune et vulgaire, ses bas appétits et ses grossières passions. Beethoven est un artiste et rien qu'un artiste, une grande âme, une « âme d'or ». Seul en pleine nature, il se retrouve lui-même et sa pensée prend tout naturellement une forme musicale. Le langage des sons est l'expression véritable, primitive et spontanée de sa pensée. Varnhagen voit en Beethoven une personnalité artistique d'une importance et d'une grandeur considérables. Sa grandeur est telle que même un ignorant de la musique, comme Varnhagen, en a conscience au premier contact.

Cet artiste génial reçoit une inspiration dont l'origine est extérieure à sa personnalité. Il s'agit d'un « souffle divin » qui le touche de façon ininterrompue, du « baiser d'un dieu » qui lui donne la faculté d'improviser. La création artistique de Beethoven est un mystère religieux, l'artiste est un véritable prêtre qui, tandis qu'il officie, est pénétré de piété et de gravité et reçoit une telle illumination intérieure qu'il en devient physiquement beau.

L'art de Beethoven révèle donc ce qu'il y a de divin dans l'univers. C'est la divinité qui s'exprime elle-même par son intermédiaire. Et, tout naturellement, Varnhagen estime que la forme la plus pure de l'expression divine est celle où la pensée musicale lui semble n'avoir subi encore aucune adultération, aucune élaboration technique : l'improvisation. Les « variations célestes » que Beethoven improvise au piano sont un « pur produit de l'activité d'un dieu », et ce caractère divin échappe tellement à toute action humaine que l'œuvre ainsi jaillie de l'artiste ne peut être retenue et fixée sur le papier. Toute tentative pour la conserver et en assurer, éventuellement, la reproduction par un exécutant quelconque ferait disparaître ce caractère fugitif de l'inspiration, porte entr'ouverte dans l'inconscient sur l'infini : ce ne peut être qu'un souffle qui passe, une vibration de l'air et de l'âme qui chaque fois est unique et doit le demeurer. La technique musicale fait intervenir un élément humain auquel le divin ne saurait se soumettre.

Il semble donc bien que Varnhagen, qui se proclame lui-même dépourvu de culture musicale et n'est par conséquent qu'un auditeur intuitif, distingue deux espèces de musique : celle qui est un produit de l'habileté technique du compositeur, du « métier » de l'auteur, et celle dont le jaillissement spontané et fugitif est l'expression directe du divin. Beethoven appartient à la classe des artistes privilégiés dont l'inspiration est divine, c'est un créateur véritable, un artiste supérieur, et Varnhagen avertit Uhland de ne pas le confondre avec « les autres », avec ceux dont les œuvres ne manifestent que science acquise et habileté technique.

Le jugement de Varnhagen sur Beethoven peut se caractériser comme intuitif et romantique. Varnhagen, ignorant en matière musicale, en est réduit en présence de Beethoven, aux seules ressources de son instinct, de son intuition. Il a le sentiment irraisonné de se trouver en présence d'une personnalité en dehors du commun et même en dehors du commun des artistes, et cherche à en marquer le caractère exceptionnel. Pour cette personnalité géniale, il éprouve une vive admiration, une « vénération sacrée », un véritable et dévotieux attachement. Et les traits du caractère de Beethoven qu'il relève sont trop en accord avec les idées romantiques qui étaient alors dans l'air pour ne pas refléter, au moins en partie, les conceptions de Varnhagen : ce Beethoven producteur inconscient, c'est l'artiste romantique à l'état pur, passionné pour la nature, possédé du *Wandertrieb,* être d'exception en contact avec le divin auquel il sert simplement de truchement sensible.

Les *Mémoires* dont Varnhagen publia la première édition en 1837 parlent fort peu de Beethoven. Les éditions ultérieures font des allusions plus précises à leurs relations, mais n'ajoutent pas grand'chose aux indications fournies par la correspondance.

La première édition énumère seulement une série de personnages illustres ou notables rencontrés à Teplitz en 1811 et ajoute que des rencontres eurent lieu avec Beethoven, « malgré son caractère sauvage » ([41]).

De retour à Prague, Varnhagen note diverses circonstances qui viennent porter le trouble dans ses études et ses travaux et, parmi elles, la confection ou la révision de livrets d'opéra pour Beethoven ([42]). Un peu plus loin, Varnhagen indique que Beethoven est passé par Prague sans s'y attarder ([43]).

Ces sèches notations, où ne se revèle pas la moindre trace d'enthousiasme, sont tout ce que renferme la première édition des *Mémoires* sur les relations de Varnhagen avec Beethoven.

La deuxième édition est plus explicite en ce qui concerne le séjour à Teplitz, la rencontre et les relations de Beethoven avec Varnhagen et l'impression que le musicien produisit sur l'écri-

41. « Beethoven konnte trotz seiner Wildheit uns nicht entgehen » (*Denkwürdigkeiten und versch. Schriften* [1837], III, 192).

42. « Die seltsamsten Nebendinge drängten sich in meine ernsten Beschäftigungen. Ich hatte Beethoven einen Operntext versprochen, einen andern, den er schon bearbeitete, sollte ich verbessern... » (*Ibid.*, III, 193).

43. « Beethoven, der von Töplitz in Begleitung seines und meines Freundes Oliva nach Wien zurückreiste, hielt sich nicht lange in Prag auf » (*Ibid.*, III, 194).

vain ([44]). Elle indique aussi qu'après le départ de Rahel pour Dresde, la sympathie de Beethoven aida Varnhagen à supporter la solitude ([45]).

Enfin, parlant de son séjour à Vienne en 1814, Varnhagen expose les difficultés qu'il éprouva à rencontrer Beethoven, qu'il devait aller voir de la part du prince Radziwill, et le montre devenu hypocondriaque, aigri et d'un commerce difficile ([46]).

Ces extraits des *Mémoires* n'ajoutent rien d'essentiel au portrait de Beethoven que trace la correspondance. Il n'y a même ici aucune tentative pour apprécier le musicien, mais seulement quelques indications sur le physique et le moral de Beethoven. Varnhagen relève sa surdité et sa misanthropie qui se développent avec les années. Il souligne que cependant, à Teplitz, Beethoven a été séduit par Rahel, lui a joué ses dernières œuvres et a improvisé devant elle. A Vienne, il remarque seulement que Beethoven est devenu un ours complet et qu'il est négligé au point de ne plus être présentable. Son aversion pour les grands a également frappé Varnhagen. Tous ces renseignements sont confirmés, nous l'avons déjà dit, par les biographes de Beetho-

44. « Doch in derselben Zeit war ich mit einem Musiker bekannt geworden, gegen welchen mir jene ganz in den Schatten traten. Es war Beethoven, dessen Anwesenheit wir schon lange wussten, aber niemand hatte ihn noch gesehen. Seine Harthörigkeit machte ihn menschenscheu, und seine Eigenheiten, die sich in der Absonderung nur immer schroffer ausbildeten, erschwerten und kürzten bald wieder den wenigen Umgang, auf den ihn der Zufall etwa stossen liess. Er hatte aber im Schlossgarten auf seinen einsamen Streifereien einigemal Rahel gesehen und ihr Gesichtsausdruck, der ihn an ähnliche, ihm werte Züge erinnerte, war ihm aufgefallen. Ein liebenswürdiger junger Mann, Namens Oliva, der ihn als treuer Freund begleitete, vermittelte leicht die Bekanntschaft. Was Beethoven den dringendsten Bitten hartnäckig versagte..., das gewährte er jetzt gern und reichlich, er setzte sich zum Fortepiano und spielte seine noch unbekannten neusten Sachen oder erging sich in freien Phantasien. Mich sprach der Mensch in ihm noch weit stärker als der Künstler an, und da zwischen Oliva und mir bald enge Freundschaft entstand, so war ich auch mit Beethoven täglich zusammen, und gewann zu ihm noch nähere Beziehung durch die von ihm begierig aufgefasste Aussicht, dass ich ihm Texte zur dramatischen Komposition liefern oder verbessern könnte » (*Ibid.*, 2e édition, II, 345). Texte reproduit par JACOBS, art. cité, 388.

45. « Der Abschied brach mir das Herz... Die Teilnahme des guten Oliva, des braven Beethoven half mir über die nächsten Tage hinweg, dann war auch meine Zeit um, und ich kehrte zu dem Regiment nach Prag zurück » (*Ibid.*, 350; JACOBS, 389).

46. [Ich besuchte Beethoven] « der aber, seit ich ihn nicht gesehen, an Taubheit und mürrischer Menschenscheu nur zugenommen hatte und nicht zu bewegen war, unsern Wünschen gefällig zu sein. Besonders wollte er mit den Vornehmen nichts mehr zu schaffen haben und drückte seinen Widerwillen mit zürnender Heftigkeit aus. Auf die Erinnerung, der Prinz sei der Schwager des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, dessen frühen Tod er so sehr betrauert hatte, und dessen Komposition er höchlich schätzte, gab er etwas nach und wollte sich den Besuch gefallen lassen. Doch hat sich schwerlich ein näheres Verhältnis angeknüpft. Auch verzichtete ich darauf, den verwilderten Künstler wiederum zu Rahel zu führen, denn Gesellschaft machte ihn unwillig, und mit ihm allein, wenn er nicht spielen mochte, war gar nichts anzufangen. Übrigens war sein Name, wenn auch berühmt und verehrt, noch keineswegs auf der Höhe der Anerkennung, die er seitdem erstiegen. Ja, der hier zusammengeflossenem gemischten Menge erhielt sich italienische Leichtigkeit und Anmut vor deutschen Ernste unverkennbar vorherrschend » (Texte dans Th. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, II, 365).

ven, mais, en somme, ne représentent que des traits extérieurs ou anecdotiques.

Ce sont donc, au fond, les lettres de Varnhagen qui nous renseignent le mieux sur son interprétation de la personnalité artistique de Beethoven. Le Beethoven de Varnhagen est, nous l'avons vu, un artiste romantique. Chose curieuse : ce Beethoven romantique de Varnhagen n'est pas sans présenter une étrange ressemblance avec celui de Bettina. Et même, à regarder les textes de près, on peut estimer que, tandis que les lettres écrites à Teplitz peuvent être rapprochées de celle que Bettina écrivait à Anton Bihler en 1810, la lettre à Uhland prête à Beethoven des traits qu'on retrouvera, plus précis, plus appuyés et plus nombreux, chez le Beethoven de la lettre à Pückler-Muskau, chez celui de la *Correspondance de Gœthe avec une enfant* ou chez celui d'*Ilius Pamphilius*.

Comme le Beethoven élaboré par Bettina mûrie, celui de la lettre à Uhland est en contact avec le divin dont il reçoit son inspiration. Comme lui, il est solitaire et n'a pas volontiers commerce avec le monde. Comme lui encore, il inspire à ceux qui l'approchent un sentiment de vénération. Enfin, la distinction faite par Varnhagen entre Beethoven et « les autres » musiciens est à rapprocher de celle que Bettina établira entre Beethoven et Zelter. Ce parallélisme est curieux et permettrait de penser, s'il y a eu influence de Bettina sur Varnhagen, que dès 1811 les traits essentiels du Beethoven que Bettina devait, en 1832, présenter au prince de Pückler-Muskau et, en 1835, introduire dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant* étaient fixés dans son esprit. La question qui se pose est donc celle des rapports possibles, à cette époque, entre Varnhagen et Bettina.

Les relations de Varnhagen et de Rahel avec Bettina ont connu de nombreuses vicissitudes. Elles ont fini dans une confiante cordialité, puisque c'est à Varnhagen que, plus tard, Bettina a confié ses papiers ([47]). Mais en 1811 il ne semble pas que Varnhagen l'ait déjà connue personnellement Sa correspondance et ses *Mémoires* n'en font, en tout cas, aucune mention. Seule, avant 1811, une lettre de Rahel cite le nom de Bettina. Le 12 novembre 1810, elle écrivait en effet à Varnhagen :

> « Je suis tout à fait amoureuse de Bettina Brentano. Je l'ai vue quelquefois dans l'intimité, mais je ne la vois plus » ([48]).

Il est donc possible que Rahel ait connu l'opinion de Bettina sur Beethoven et qu'elle l'ait communiquée à Varnhagen. Ainsi

47. Bett., I, Introduction, p. IV.
48. *Briefwechsel*, II, 109.

s'expliquerait qu'on puisse en trouver le reflet dans la lettre de Varnhagen à Bentheim et dans la correspondance datée de Teplitz. Quant à la lettre de Varnhagen à Uhland, elle est beaucoup plus explicite et montre un Beethoven sensiblement différent du premier. Or, cette lettre est bien postérieure au séjour à Teplitz, puisqu'elle date de fin décembre 1811. On peut admettre que, dans l'intervalle, Varnhagen avait réfléchi, clarifié et cristallisé ses impressions. Mais peut-être aussi avait-il reçu des confidences et subi quelque influence de Clemens Brentano qui se trouvait à Teplitz en même temps que lui ([49]) et dont il fit la connaissance à cette occasion ([50]). De plus, Brentano passa à Prague l'automne et l'hiver suivants. La correspondance de Varnhagen indique que Brentano lui rendait visite quotidiennement, du moins au début de son séjour, et l'entretenait inlassablement de sa vie passée et de ses projets d'avenir. Une lettre adressée, le 24 octobre 1811, par Varnhagen à Rahel expose ces détails et ajoute :

> « Brentano aime beaucoup Beethoven, Bettina le compte au nombre des gens qui lui sont le plus chers » ([51]).

Nous ne saurons sans doute jamais si, dès cette époque, Bettina avait de Beethoven une autre conception que celle qu'elle avait indiquée à Bihler un an auparavant et si, dans ce délai, le Beethoven de ses romans épistolaires futurs avait germé dans son esprit. Mais l'indication de cette lettre permet, malgré son imprécision, de voir en Brentano un intermédiaire qui a pu faire part à Varnhagen de l'enthousiasme de sa sœur ([52]).

L'influence de Bettina, si elle a été transmise à Varnhagen par Brentano, n'aura d'ailleurs servi qu'à préciser chez celui-ci un certain nombre d'idées que les romantiques avaient déjà répandues dans l'air et que Varnhagen connaissait aussi bien que Bettina et que Brentano lui-même. Dès la période berlinoise de sa jeunesse (1803-1804), les *Mémoires* de Varnhagen citent, parmi ses relations, Chamisso, Fichte, Hitzig, Koreff, Kleist, et indiquent des lectures de Schleiermacher, de Tieck et de W. Schlegel ([53]). Au cercle de ces relations romantiques viendra, un peu

49. *Denkwürdigkeiten* 1837, III, 191.

50. R. Guignard, *La Vie et l'Œuvre de Cl. Brentano*, 306.

51. *Briefwechsel*, II, 173.

52. Les bons rapports de Varnhagen avec Brentano ne durèrent d'ailleurs pas longtemps. Déjà, en octobre, une « histoire de Teplitz » jetait une ombre sur leurs relations, qui se terminèrent provisoirement, en avril 1812, par une paire de gifles de Varnhagen à Brentano. — Cf. *Briefwechsel*, II, 173-289, *passim*, et R. Guignard, ouv. cité, 306.

53. *Denkwürdigkeiten* 1837, II, 25-66, *passim*.

plus tard, s'adjoindre Fouqué. On peut donc conclure que, dès 1811, Varnhagen était nécessairement déjà très au courant des idées lancées par les poètes, les théoriciens et les philosophes romantiques. Il n'est pas étonnant que la façon dont il a vu Beethoven en ait été influencée.

Le Beethoven de Varnhagen mérite bien d'être placé à côté de celui de Bettina, dont il pourrait n'être que le reflet ou la préfiguration. Mais Varnhagen, qui n'était pas musicien et n'avait pas la prétention de l'être, qui peut-être aussi avait un tempérament moins enthousiaste, s'est beaucoup moins avancé que Bettina et a été beaucoup moins catégorique. Il a vu en Beethoven un prêtre ou un mage, en contact avec le divin qui l'inspire directement et qui n'est accessible aux mortels que par son intermédiaire. Mais il n'a vu en lui ni un prophète qui devance l'évolution de l'humanité, ni un artiste dont l'originalité s'écarte des formes artistiques consacrées par la tradition. Par sentiment de son incompétence musicale ou par modestie, il s,est contenté de tracer de Beethoven une silhouette pittoresque et d'indiquer, avec un enthousiasme qui ne paraît nullement feint, mais qui reste moins exubérant que celui de Bettina, l'impression grandiose qu'avait produite sur lui Beethoven au piano. Dans l'ensemble des opinions romantiques sur Beethoven, Varnhagen représente l'auditeur sensible et sans préjugés, dépourvu d'éducation spécialement musicale, qui exprime le sentiment fatalement un peu confus éveillé en lui par un génie artistique et fait naturellement intervenir dans sa façon de la décrire les habitudes de pensée et de style qu'il tient de son époque, de son éducation et de ses relations avec les jeunes porte-parole des idées nouvelles.

IV

La Presse

On peut s'attendre à trouver dans les appréciations portées sur Beethoven par la presse contemporaine le reflet des idées générales que l'examen des articles consacrés à des questions théoriques ou esthétiques a permis de dégager. A travers la masse innombrable des comptes-rendus qui lui sont consacrés vont se constituer peu à peu les traits principaux d'un Beethoven romantique analogue à celui de Hoffmann, de Bettina ou des autres écrivains qui se sont occupés de lui.

APPRECIATIONS GENERALES

Avant de considérer la foule des notations de détail éparses dans les chroniques ou comptes-rendus consacrés aux œuvres on peut étudier la façon dont la personnalité même de Beethoven et l'ensemble de son œuvre musicale ont été présentés aux contemporains par les articles et les informations de presse.

Dès l'âge de vingt-six ans, Beethoven, établi à Vienne depuis trois ans environ, est déjà assez connu pour qu'on trouve son nom dans un almanach. L'*Almanach de la musique pour Vienne et Prague* cite, dans son édition de 1796, parmi les compositeurs vivant à Vienne, le nom de « Betthofer » (*sic*) [1]. Mais c'est surtout comme pianiste qu'il est connu à cette époque. Le même almanach lui consacre, dans le chapitre des *Virtuoses et dilettantes de Vienne,* une esquisse biographique où il est dit qu'on peut s'attendre à le voir produire de grandes compositions mu-

1. *Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag*, 1796, 81.

sicales, puisqu'il étudie « les mystères sacrés de la composition » sous la direction de « Haiden » (*sic*) et d'Albrechtsberger ([2]).

Il ne faut pas exagérer l'importance de ces lignes qui ne sont pas une véritable critique, mais plutôt une information publiée dans une sorte d'annuaire artistique et mondain. Pourtant leur rédaction montre que, dès cette époque, Beethoven passait pour un artiste extraordinaire et qu'on pouvait prévoir que ce brillant pianiste, génie spontané, allait devenir un grand compositeur.

La *Gazette musicale* de Leipzig du 15 mai 1799 publie une correspondance viennoise dont l'auteur anonyme analyse les qualités des divers pianistes qui se sont fait entendre récemment. Ceux qui remportent le plus de succès sont Beethoven et Wölfl. Ils ont chacun des qualités différentes et les opinions sont partagées à leur sujet. L'intéressant est qu'on voit déjà paraître ici dans le portrait de Beethoven pianiste une sorte de titanisme qui se traduit dans son jeu par une puissance un peu désordonnée et, dans sa façon d'être, par une hauteur qui le sépare de la foule dont les suffrages vont à un concurrent plus souple et plus aimable ([3]).

Cependant, Beethoven compositeur allait rapidement joindre sa gloire à celle de Beethoven pianiste. Les deux sont également célébrés, en octobre 1803, dans l'annonce de la publication du *Répertoire des clavecinistes* de l'éditeur zurichois Nägeli, parue

2. « *Bethoven* (*sic*), ein musikalisches Genie, welches seit zween Jahren seinen Aufenthalt in Wien gewählet hat. Er wird allgemein wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen den ausserordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit exequirt. Seit einiger Zeit scheint er mehr als sonst in das innere Heiligthum der Kunst gedrungen zu seyn, welches sich durch Präzision, Empfindung und Geschmack auszeichnet, wodurch er dann seinen Ruhm um ein Ansehnliches erhöhet hat. Ein redender Beweis seiner wirklichen Kunstliebe ist, dass er sich unserem unsterblichen Haiden übergeben hat, um in die heiligen Geheimnisse des Tonsatzes eingeweiht zu werden. Dieser grosse Meister hat ihn nun während seiner Abwesenheit, unserm grossen Albrechtsberger übergeben. Was ist da nicht alles zu erwarten, wenn ein so hohes Genie sich der Leitung solcher vortrefflicher Meister überlässt ! Man hat schon mehrere schöne Sonaten von ihm, worunter sich seine letzteren besonders auszeichnen » (*Ibid.*, 7-8).

3. « Beethovens Spiel ist äusserst brillant, doch weniger delikat, und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freyen Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz ausserordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge B. auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema, nicht etwa nur in den Figuren variirt (womit mancher Virtuos Glück und — Wind macht) sondern wirklich *ausführt*. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das *non plus ultra* bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maasse gefunden, in welchem sie mir bey B. zu Theil ward. Hierin stehet ihm Wölfl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat Wölfl darin, dass er, bey gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Komposition, Sätze, welche geradehin unmöglich zu executiren scheinen, mit einer Leichtigkeit, Präcision und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen versetzt... Dass Wölfl durch sein anspruchsloses, gefälliges Betragen über Beethovens etwas hohen Ton noch ein besonderes Uebergewicht erhält — ist sehr natürlich » (AMZL, I, 33, col. 524 : *Die berühmtesten Klavierspielerinnen und Klavierspieler Wiens*).

dans la *Revue musicale mensuelle de Linz* (4) et sans doute aussi dans d'autres journaux. Beethoven y est cité, avec Kramer, Dussek, Steibelt, parmi les compositeurs qui ont suivi la voie tracée par Clementi, rénovateur de l'art du piano. Il est, dit l'annonce, « célèbre à bon droit » et est cité le premier parmi les collaborateurs du recueil, avant l'abbé Vogler, Reicha et d'autres. La suite précise que les morceaux admis à figurer dans la collection seront des pièces de haute difficulté, car, à commencer par Clementi, tous les compositeurs qui ont excellé dans ce genre ont également excellé comme virtuoses.

Ce n'est là que de la littérature publicitaire. Mais l'année suivante, au mois de mai, une correspondance de Vienne à la *Gazette* de Leipzig signale que, dans les concerts privés de M. de Würth, on n'a donné, à peu d'exceptions près, que des œuvres « des maîtres les plus célèbres » et fait figurer Beethoven dans ce groupe, après Mozart, Haydn et Cherubini, mais avant Eberl, Winter et Méhul (5).

En 1806, le correspondant viennois de la *Gazette musicale berlinoise* cherche, à propos de *Fidelio*, à retracer l'évolution de Beethoven jusqu'à ce jour. Ce « compositeur génial », dit-il, avait, par ses premières œuvres, fait naître toutes sortes d'espoirs. Toutefois, sa première œuvre théâtrale, le ballet de *Prométhée*, fut une déception : le public l'accueillit froidement, et les connaisseurs trouvèrent la musique « çà et là trop recherchée et souvent insuffisamment expressive ». La *Symphonie en ut majeur* est « un chef-d'œuvre très réussi ». La cantate de *La mort de Jésus* (le correspondant commet une erreur évidente sur le titre, il s'agit du *Christ au Mont des Oliviers*), parue quelques années plus tard, n'est pas satisfaisante, car la plupart de ses parties sont « bien loin de ce sublime que le genre exige absolument et qui domine même dans l'oratorio de Haydn, bien qu'il y soit revêtu d'éclat par le romantisme de ses compositions plus que dans les œuvres anciennes de ce genre ». Le correspondant déclare ensuite que l'oratorio de Beethoven est « à la limite du frivole » et qu'on attendait avec curiosité son premier opéra. *Fidelio* a été une déception, et on peut se demander, à ce propos, comment il se fait que tant d'auteurs importants de pièces instrumentales ont été malheureux au théâtre. La réponse est que le musicien instrumental, comparable au poète lyrique, est libre d'exercer son imagination comme il l'entend et que la musique instrumentale ne cherche à provoquer chez l'auditeur que des sentiments vagues. Le musicien de théâtre, au contraire, est bridé par son livret. Celui qui est doué d'une imagination ar-

4. *Musikalische Monatsschrift*, Linz 1803, nº 4, 105 et suiv.

5. AMZI., VI, nº 32, col. 549.

dente, habitué à s'épanouir dans la musique instrumentale, ne peut s'accommoder de cette contrainte ([6]).

Il faut noter dans cet article le qualificatif de « génial » encore attribué à Beethoven et l'indication qu'il est considéré comme plus à l'aise dans la musique instrumentale que dans la musique dramatique, voire même dans l'oratorio.

Par contre, deux ans plus tard, une revue viennoise, *Prometheus,* après avoir rendu compte de la saison théâtrale écoulée, annonce que la troupe d'opéra italien ne viendra pas à Vienne cette année et cite Beethoven parmi les musiciens capables d'assurer la prospérité de l'opéra allemand ([7]).

Mais voici formulé, à l'adresse de Beethoven, un des reproches qu'on adresse traditionnellement aux musicien originaux : celui de désordre. En 1811, le *Morgenblatt für gebildete Stände* examine l'état actuel de la musique allemande. Il cite comme grands symphonistes Mozart, Haydn et Eberl et consent à admettre parmi eux Beethoven, bien qu'il lui reste à acquérir « encore plus d'organisation intérieure et de régularité de production » ([8]).

Le même reproche se cache sous l'appréciation d'un correspondant de Mannheim à la *Gazette* de Leipzig qui, en août 1812, affirmait le droit des artistes modernes à se détacher du style de Gluck et à chercher l'originalité ([9]).

La longue étude déjà citée de Wendt sur la musique moderne et *Fidelio,* parue dans la *Gazette* en 1815, renferme une tentative pour caractériser Beethoven et l'ensemble de son œuvre à cette époque ([10]). D'après l'auteur, une nouvelle période de l'histoire de la musique date de Haydn, qui, né à un moment où régnaient la clarté et l'ordre, mais aussi la monotonie et la sécheresse, posséda la richesse des idées, l'habileté à les développer et l'adresse à employer les instruments. Mozart est allé encore plus loin, ses œuvres ont un caractère d'unité organique. Si chez Haydn l'imagination est souvent soumise à l'intelligence, chez Mozart elles sont unies et n'apparaissent presque jamais séparément.

Les successeurs de Haydn et de Mozart ont cherché à développer les nouveautés dues à ces deux grands maîtres. Mais pour

6. *Berlinische musikalische Zeitung,* II, nº 11, 42.

7. *Prometheus,* Vienne, 1808, nº V/VI, 31.

8. *Morgenblatt für gebildete Stände,* 1811, nº 23 (26 janv.), 89.

9. « Wer will es dem genialen Brausekopf, van Beethoven, oder dem liebenswürdigen Sonderling, Cherubini, verargen, dass sie nicht in dem einfach grossen, edeln Styl des patriarchalischen Gluck arbeiten? » (AMZL, XIV, nº 33, col. 543).

10. AMZL, XVII, 21 à 26 : *Gedanken über die neuere Tonkunst und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio.* — Cf. plus haut, 79.

cela ils ont été obligés d'engager la musique dans une voie « tout à fait fantastique ». Beethoven a été l'artisan principal de cette évolution par les qualités, naturelles ou acquises, qui lui ont permis de constituer « un univers sonore romantique bien à lui » ([11]).

Un artiste tel que Beethoven peut risquer les combinaisons harmoniques les plus hardies, aucune règle ne semble exister pour lui. On reproche aux œuvres de Beethoven l'absence de plan et de forme, faute de voir que son esprit descend dans les abîmes du sentiment d'où il s'élance ensuite, paré d'harmonies éclatantes, dans l'azur céleste, loin de la terre et de ses entraves. Quand l'imagination est animée par un esprit supérieur, on peut lui pardonner l'absence de forme de l'œuvre. Mais il est dangereux d'imiter de pareils exemples. L'influence de Beethoven a été néfaste. Beaucoup de ses symphonies et des ses sonates peuvent être considérées comme des « fantaisies musicales » où l'idée fondamentale échappe à l'auditeur. Etant donné son esprit supérieur, elles sont toujours belles et intéressantes. Mais ceux qui veulent les imiter s'égarent à la recherche de l'étrange.

Beethoven est, pour l'auteur, comparable à Jean-Paul. Tous deux sont originaux et intéressants, mais l'élan de leur imagination les entraîne parfois à franchir les limites qui donnent à l'œuvre d'art sa forme. Beethoven peut se délivrer de ses manières bizarres quand il le voudra : il lui suffira de ne pas rechercher l'originalité.

Wendt n'est évidemment pas un admirateur intégral de Beethoven, il trouve dans ses tendances « de grandes erreurs » et déclare tout net qu'il n'a pas pour but de se faire son panégyriste ([12]). Ce qu'il lui reproche surtout, c'est de lâcher la bride à son imagination dont l'élan souverain l'entraîne à négliger la forme et de donner ainsi l'exemple le plus pernicieux aux artistes qui se trouvent tentés de l'imiter sans avoir son génie. Ce rôle prépondérant de l'imagination dans la création artistique est qualifié de romantique et amène l'auteur à établir un parallèle entre Beethoven et Jean-Paul. Ce romantisme ou ce fantastique

11. « Damit aber hat die Tonkunst einen ganz phantastischen Gang genommen. Denn um die wunderbare Kraft und Wirkung der Instrumente immer mehr zu entfalten, musste man sich ihrer in den mannigfaltigsten Verbindungen und Abwechselungen bedienen, welche nur durch einen romantischen oder phantastischen Gedankenschwung hinlänglich motivirt werden konnten.

« Hierzu hat vorzüglich Beethoven beygetragen, der dadurch auf die neueste Periode der Musik mächtig gewirkt hat. Er, selbst Instrumentalvirtuos, mit kühner Phantasie ausgestattet, und voll tiefer Kenntniss der Seele jedes Instruments, von Haydns scherzendem Humor und Mozarts tiefem Ernst berührt, bildete sich eine eigne romantische Tonwelt, in welcher die dem Gefühle hingegebene Phantasie durchaus herrschend ist, und den Gang der Modulation bestimmt » (*Ibid.*, nº 23, col. 384).

12. *Ibid.*, nº 23, col. 386.

sont nécessaires pour justifier, par la présence d'une idée fondamentale dans l'œuvre d'art, l'emploi des procédés de composition découverts par Haydn et Mozart.

Beethoven est donc présenté ici comme un musicien romantique ou fantastique, c'est-à-dire qui obéit surtout à son imagination. Ce romantisme est expressif, car d'un côté l'imagination de Beethoven s'abandonne au sentiment et, d'autre part, puisque l'art de l'époque vise à produire une impression totale ou d'ensemble, les œuvres d'art doivent être dominées par une idée fondamentale. Ce romantisme expressif est présenté comme remontant à Haydn ou à Mozart, qui ont rompu avec les procédés exclusivement rationalistes et fait intervenir l'imagination dans l'art musical. Le malheur a été que l'imagination a sans cesse augmenté son influence et est parvenue à une prépondérance abusive, qui met en danger la forme, élément essentiel de l'œuvre d'art.

On relèverait ailleurs encore l'opinion que Beethoven est un modèle dangereux à imiter. Dans la *Gazette* de Leipzig, en avril 1818, un correspondant de Vienne, rendant compte de l'exécution d'une symphonie de Weise, reproche à l'auteur d'avoir cherché à imiter Beethoven, dont l'originalité puissante est un mauvais guide. Il faut se garder de choisir comme modèle une nature aussi étrange, que l'imitation ne pourra jamais atteindre ([13]).

Au mois d'octobre 1818, un article anonyme consacré à Beethoven dans la revue viennoise *Janus* découvre quelques traits romantiques non dans sa musique, mais dans sa personnalité ([14]). L'auteur commence par comparer Beethoven à Eschyle, Mozart à Sophocle, Haydn à Euripide, sans étayer d'ailleurs son affirmation de la moindre démonstration. Suit une caractéristique de la personnalité de Beethoven ([15]). Dans la deuxième partie de l'article paraît, sans doute pour la première fois, la division de la production de Beethoven en trois périodes, la deuxième étant d'ailleurs considérée comme allant de l'op. 40 à l'op. 60 et la troisième comme commençant avec la *Cinquième sympho-*

13. AMZL, XX, n° 16, col. 294.

14. *Janus*, Vienne, 1818, n°s 1 et 2 : *Ludwig van Beethoven*.

15. « Es gibt ja so viele, welche das äussere Leben vortrefflich bestellen, dass endlich die Wenigen dieser Pflicht losgesprochen werden sollten, die nach einem andern Ziele hin arbeiten und schlechterdings nur dieses eine sehen und verstehen. Beethoven ist ein solcher, er bedarf wie ein Kind der zartesten Pflege; wer ihm recht wohlthun will, der werde gar nicht sichtbar, sondern wie ein liebevoller Schutzgeist nahe er von Zeit zu Zeit, dass der Begünstigte den unbekannten Wohlthäter nur fühlt in der freien, immer wiederholten Gunstbezeugung. Beethoven lebt für die Menschheit im Grossen, nicht für den Einzelnen » (*Ibid.*, n° 1, 5).

16. *Ibid.*, n° 2, 10.

nie ([16]). Ces trois périodes sont simplement énumérées, sans que l'auteur de l'article tente de les caractériser.

Le Beethoven présenté ici est le bohème, vivant dans le désordre matériel, que connurent les Viennois de l'époque. L'auteur explique le désordre de son existence par le fait que Beethoven, poursuivant un but supra-terrestre, ne se soucie guère du monde extérieur. Tout souci matériel lui est importun au point que ceux qui veulent s'occuper de lui ne peuvent le faire qu'à son insu. Sa préoccupation principale est d'ordre social et moral : il vit pour l'humanité.

Cette conception de Beethoven, fondée sur l'interprétation de traits réels de son caractère, notamment de son insouciance à l'égard de la vie matérielle et de sa défiance perpétuelle vis-à-vis même de ses meilleurs amis, est à rapprocher de celle qu'eut Bettina et également de l'article de Wendt déjà cité, qui voit en Beethoven un guide de l'humanité.

La gloire de Beethoven est, à cette époque, reconnue de tout le monde. En janvier 1820, la *Gazette musicale* de Vienne publie une information sur une fête organisée à Brême par un groupe d'amateurs en l'honneur du quarante-neuvième anniversaire de Beethoven. On l'y appelle « le plus grand compositeur de notre temps » et, après un résumé de sa biographie, l'article indique que si l'époque actuelle a une grande importance dans l'histoire de la musique, c'est parce que Beethoven a complètement transformé et réformé la musique et lui a fait faire d'énormes progrès. Suit une énumération de ses œuvres principales, avec cette remarque qu'il a surtout complètement transformé le genre de la symphonie ([17]).

Pour vagues que soient les formules employées, elle montrent pourtant un Beethoven réformateur, qui a engagé la musique dans des voies nouvelles et dont l'œuvre, profondément originale, a un caractère général poétique, romanesque (sans doute faut-il comprendre « romantique ») et fantastique. C'est donc encore le Beethoven romantique vu par Hoffmann qui apparaît dans ces quelques lignes.

Au mois d'avril suivant, la même revue souligne le caractère expressif de la musique de Beethoven à propos du compte-rendu d'un concert de la société des Amis de la musique où a été exécutée une symphonie de Franz Kromer. Des considérations gé-

17. « Wir zählen im ganzen schon über hundert seiner Werke, und darunter so viele kunstvolle und ideenreiche, ja ganz neue Schöpfungen, deren höchst origineller unterscheidender Charakter darin besteht, dass sie einer durchaus dichterischen, meist romanhaften und phantastischen Welt angehören » (*Allg. musikal. Ztg.*, Vienne, 1820, n° 2, col. 14).

nérales sur le genre symphonique indiquent d'ailleurs prophétiquement comme possible une extension de la symphonie par l'adjonction de voix humaines à l'orchestre ([18]).

Ici on retrouve quelques reproches à l'adresse de Beethoven : il est moins clair, moins facile à saisir que Mozart et Haydn. Mais ses qualités éminentes sont celles qui ont déjà été définies comme romantiques. A cet égard, il est déclaré supérieur à Haydn et même à Mozart, que l'auteur de l'article ne semble pas disposé à ranger parmi les « peintres d'âme », comme l'avait fait précédemment Wendt ([19]). Mozart et Haydn semblent d'ailleurs représentés plutôt comme des musiciens rationalistes, dont les œuvres s'adresseraient à l'entendement, tandis que l'imagination et l'expression psychologique sont les caractéristiques de l'œuvre de Beethoven.

Notons que l'auteur de l'article ne paraît pas très partisan de la fusion ou de la coopération des arts prônée par les romantiques. Il envisage bien l'intervention des voix dans la symphonie, mais sans texte. On peut donc supposer que l'introduction des voix humaines dans la *Neuvième symphonie* lui aurait plu, mais qu'il aurait regretté d'y entendre le texte de l'ode de Schiller.

En novembre 1823, la *Gazette théâtrale* de Vienne reproduit un article consacré à Beethoven quelques jours auparavant dans le *Morgenblatt* ([20]). Beethoven y est égalé à Haydn et à Mozart, il est présenté aussi avec quelques traits incontestablement romantiques. Il vit, dit-on, uniquement pour son art, les événements extérieurs le touchent peu. L'art est pour lui quelque chose de divin, non un moyen d'acquérir de la gloire ou de l'argent. Il méprise tout ce qui n'est qu'apparence, il recherche la vérité et le caractère dans la vie comme dans l'art. Sa volonté est énergique, car il ne veut jamais que des choses justes. L'art, la science et la nature le dédommagent de sa surdité. Il est grand admirateur de Gœthe. Il passe, l'été, de longues heures en pro-

18. « Wir halten schon lange und, wie wir glauben, auch mit Recht eine grosse Symphonie, deren vier Sätze Ein Gedanke umfasst und beseelt, deren Charakter bestimmt und kräftig ausgesprochen ist, die Phantasie mit künstlicher Ausführung und Klarheit mit allen Schätzen der Instrumentirung vereint, für das möglich grösste Musikwerk, für die eigentliche Vollendung der Tonkunst, die nur noch allenfalls durch Solo- und Chorstimmen *ohne Text* vergrössert werden könnte; denn hier waltet Polyhymnia ganz allein, ohne von ihrer Schwester der Dichtkunst wie in der Arie, dem Duette, der Cantate, der Dicht- Tanz- Mahler- und mimischen Kunst, wie in der Oper, begleitet zu werden. *Mozart* und *Haydn* waren unter den Symphonien-Dichtern so lange allein die vorzüglichsten, bis *Beethoven* erschien und seine Vorgänger in manchem z. B. Fasslichkeit und Klarheit nicht erreichend, sie an Phantasie und besonders an Seelen-Mahlerey übertraf soweit im Allgemeinen » (Même revue, 1820 nº 29, col. 226).

19. Cf. plus haut, 80.

20. ATUW, XVI, nº 137, 548 : *Musikalischer Wegweiser.*

menade au milieu de la nature « où l'on est plus proche de l'esprit de l'univers qu'ailleurs ». Il est célèbre dans le monde entier, son courrier lui en apporte la preuve chaque matin. Son extérieur annonce la force et l'énergie; sa tête rappelle les *grey haired bards of Ullin* d'Ossian. Malgré sa surdité, il joue encore du piano et exécute les nuances les plus délicates. Il vient de publier diverses œuvres, l'article en énumère d'autres dont on attend la publication, entre autres un oratorio sur un poème anglais transmis par le consul des Etats-Unis et peut-être un opéra sur un livret de Grillparzer.

Ces indications sont entremêlées d'anecdotes dont l'exactitude serait difficile à vérifier. Mais l'intéressant pour nous n'est pas la fidélité plus ou moins grande du portrait de Beethoven. Ce Beethoven qui considère son art comme divin et que la musique dédommage de sa surdité, c'est un Beethoven romantique. Et pour achever sa silhouette pittoresque, l'auteur de l'article le compare à un barde d'Ossian! Il aurait été extraordinaire qu'à un moment quelconque Ossian n'intervînt pas dans la constitution de la légende romantique de Beethoven.

Au mois de mai 1824, la *Gazette musicale de Berlin* de A. B. Marx publie une importante étude intitulée : *Quelques réflexions sur la symphonie et sur les productions de Beethoven dans ce domaine* ([21]). Le début résume l'histoire de la constitution de la sonate, qui est devenue « la forme que les compositeurs choisirent d'abord le plus fréquemment pour donner la vie à leurs idées en se dégageant de toute considération et de toute nécessité extérieures ». Actuellement, la sonate sert aussi à exprimer des idées originales, « trop neuves et trop profondes » pour être saisies de la masse des auditeurs. Une note indique que ce cas est celui de certaines sonates de Beethoven ([22]).

Ainsi, continue Marx, la sonate a acquis la plus grande influence sur la composition instrumentale. La symphonie de Haydn, de Mozart et de leurs imitateurs est une sonate pour orchestre.

21. BAMZ, 1824, nos 19 à 21 : *Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache.* — L'article n'est pas signé, mais la table de la revue indique qu'il est de Marx lui-même.

22. « Man erkannte bald die Sonate als das dienlichste Mittel, seine Gedanken reich, mannigfaltig und doch einheitsvoll zusammenzustellen und so ward sie die Form, welche die Tonsetzer zuerst und am häufigsten wählten, wenn sie frei von äussern Rücksichten, entladen aller äussern Bedürfnisse (eines Orchesters und dgl.) ihre Ideen in das Leben führen wollten. Noch jetzt pflegen sie nicht blos als erste öffentliche Versuche von einiger Bedeutung, sondern auch als die beliebteste Form zu gelten, wenn Ideen mitgetheilt werden sollen, die noch zu entschieden dem Geiste des Komponisten allein angehören, die zu neu und zu tief sind, als dass man mehr erwarten könnte, als *Einzelne* für sie empfänglich zu finden (*Note :* Als Beispiele für den letzten Fall gelten unter andern Beethovens 54ste und 111ste Sonate) » (*Ibid.*, no 19, 167).

Mais le fait que l'œuvre est destinée à tout un groupe d'instruments et non plus à un seul et qu'elle va être exécutée devant un auditoire nombreux entraîne des modifications importantes : elle tend vers un style plus soutenu, plus grandiose, vers un contenu plus profond. Quel sera l'esprit de ces symphonies, quelle impression nous laisseront-elles? Leur tendance sera lyrique : la sonate correspondra à l'ode, déclamée par un seul interprète; la symphonie, à l'hymne, chanté par une masse de gens. On peut citer comme exemple deux symphonies de Mozart : celle en sol mineur, expression d'une passion inquiète, d'une lutte contre une inquiétude harcelante, et celle en mi bémol, dite *Le chant du cygne,* expression d'une nostalgie tendre, avec alternatives de larmes et d'espoir céleste.

Pour Haydn, il semble que son sentiment de joie naïve s'empare parfois de certains objets matériels et mêle leur représentation à l'expression du sentiment. Ainsi on peut admettre que le *scherzo* de la *symphonie en ut mineur* de Haydn exprime un sentiment général de joie et évoque aussi une danse champêtre aux sons d'un violoncelle de village.

Beethoven est parti de Mozart, dans le domaine de la sonate comme dans celui de la symphonie. Ses premières effusions sont lyriques. Son évolution l'a conduit à modifier la forme-sonate — comme d'autres l'ont fait, par exemple Dussek et le prince Louis de Prusse — à lui donner la coupe ternaire, à transformer le *menuet* en *scherzo.* Cette évolution est illustrée par les deux premières symphonies, dont l'une est entièrement mozartienne tandis que l'autre a déjà dépassé son modèle.

L'imitation de Mozart a fondé la gloire de Beethoven, car les critiques de l'époque de ses débuts en étaient en grande partie restés à Mozart. Lorsqu'il s'écartait de son modèle, cela passait pour une erreur de jeunesse. Mais il a persévéré et beaucoup de critiques ne l'ont plus compris et ont interprété ses caractères originaux de façon tout à fait erronée. Ce sont les œuvres de Beethoven qui, après celles de Mozart, ont fait faire le plus grand progrès à l'art musical, surtout ses sonates et ses symphonies.

Les symphonies de Beethoven appartiennent à trois genres différents. Le premier est représenté par la *Symphonie en ut mineur,* « jaillie du lyrisme indéterminé », mais qui expose non un sentiment, mais « une série d'états d'âme » et montre « la lutte d'un être vigoureux contre un destin presque supérieur » ([23]).

23. « Aus der unbestimmten Lyrik... ging zuerst Beethovens C-moll-Symphonie hervor, noch der Lyrik angehörend, allein nicht ein Gefühl, sondern eine Folge von Seelenzuständen mit tiefer psychologischer Wahrheit darlegend. Es ist das Ringen eines kräftigen Wesens gegen ein fast übermächtiges Geschick » (*Ibid.*, nº 20, 173-174).

Marx explique comment la *symphonie en ut mineur* traduit les alternatives de cette lutte jusqu'à la victoire de l'esprit et renvoie, pour le détail, au commentaire de Hoffmann.

Beethoven a été amené dans une deuxième direction non seulement par l'élan de sa pensée, mais par l'étude de la richesse et du pouvoir de l'instrumentation. Il a représenté, par exemple dans la *Symphonie pastorale* et dans la *Bataille de Vittoria,* des circonstances extérieures sans le secours de paroles ou d'une pantomime. Il a ainsi appris à considérer que les instruments n'étaient pas des moyens d'expression inertes, mais que chacun a une vie subjective. Il a alors traité l'orchestre comme un chœur en pleine activité dramatique. Cette tendance se faisait jour déjà dans les œuvres de quelques-uns de ses prédécesseurs.

La troisième voie dans laquelle Beethoven s'est engagé lui a permis de réunir les éléments des deux premières : l'analyse psychologique y est jointe à une succession de situations extérieures représentées par une activité dramatique des instruments composant l'orchestre. La première œuvre composée selon cette troisième manière est la *Symphonie héroïque.* Marx en interprète le premier mouvement comme représentant « le héros et la guerre », la marche funèbre comme exprimant les sentiments des vainqueurs à la vue du champ de bataille sanglant. Il se dispense d'analyser les deux autres mouvements et passe à la *Symphonie en la,* qui lui paraît suggérer « un tableau si individuel... qu'il n'a pas encore son pareil dans l'art musical » et qu'il interprète comme évoquant « la splendeur des Maures » ([24]).

24. « Ohne irgend eine von aussen entlehnte Bezeichnung... entwickelt sich der Sinn dieser Symphonie mit einer so siegreichen Bestimmtheit, dass man sich nur der Einwirkung der Töne hingeben darf, um ein so individuelles Bild — oder will man es lieber Drama nennen — aufgehen zu sehen, wie es noch nie in der Tonkunst entstanden ist.

« Die Einleitung ist durchaus im Sinne der Invokation, die wir besonders von den Epikern her kennen. *Hört die Wundermähr* scheinen die Blasinstrumente uns nach einander unter der kräftigsten Zustimmung des Tutti zuzurufen. Wem fällt nicht bei dem Aufschwung der Saiteninstrumente Wielands

Noch einmal sattelt mir den Hyppogriphen
Zum Ritt ins alte romantische Land

ein? Und schon tönt (aus den luftigen Blasinstrumenten) eine heiligende Zusage wie aus höhern Regionen zu uns hernieder... Es ist eine undankbare Mühe, ein Kunstwerk in die einzelnen schönen Züge zu zerschneiden. Erfolglos würde sie auch für den sein, der nicht nach der allgemeinsten Andeutung in den Sinn desselben einzugehen vermögte. Wer aber, der der unsrigen, und besonders dem Werke selbst genau folgt, fühlt sich nicht im glühenden Süden, sieht nicht ein ländliches, kriegerisch beseeltes Volk, den raschen kühnen Lauf des Kriegerlebens zügellos durchfliegen — die Glanzperiode der Mauren — sie ist es, deren Bild in diesem Satze und in der ganzen Symphonie — nicht von uns gesucht wurde, sondern sich uns aufdrang » (*Ibid.*, n° 21, 182-183). Le mouvement de la symphonie dont il est plus spécialement question est le premier.

En terminant, Marx reconnaît que plus d'un lecteur refusera peut-être de suivre son interprétation, la jugeant fantaisiste. C'est, dit-il, la faute d'une éducation trop rationaliste qui rend le jeune artiste trop défiant vis-à-vis des inspirations de son génie, si elles ne sont pas soutenues par une autorité, une règle ou une tradition et qui, d'autre part, s'oppose à ce que soient accueillies en toute naïveté des œuvres qui apportent un accent nouveau. Le cas s'est produit déjà pour Beethoven. En conclusion, l'auteur pense avoir démontré que l'œuvre musicale ne doit pas seulement être jugée par la raison d'après sa forme et d'après les sentiments qu'elle provoque chez ses auditeurs, mais qu'elle exprime quelque chose de supérieur encore : une image destinée à rendre visible une idée.

Il est impossible d'aller plus loin que Marx dans l'interprétation romantique de Beethoven. Il procède bien de Hoffmann, mais on peut se demander si l'auteur des *Kreisleriana* aurait admis que son interprétation expressive de la *Cinquième symphonie* fût poussée jusqu'à une pareille précision matérielle, et s'il aurait accepté de voir dans la septième l'évocation de l'Andalousie au temps des Maures. Mais, malgré leur excès certain, les interprétations de Marx sont importantes en raison de l'action qu'elles ont eue et de leur nombreuse postérité. Si personne n'ose plus aujourd'hui soutenir la réalité de l' « image » que les œuvres de Beethoven évoquaient à l'esprit de Marx, l' « idée » que cette image aurait rendue sensible a encore des partisans résolus. De même, la distinction que Marx établit entre les sonates, expression de sentiments personnels de Beethoven, et les symphonies, expression d'idées générales, est encore admise par les tenants du Beethoven « expressif ». Il faut reconnaître d'ailleurs que Marx n'est pas un critique quelconque. Son esquisse de l'histoire de la sonate est exacte, son analyse des caractères propres à la symphonie est juste. Les trois directions où il voit Beethoven s'engager sont séduisantes, ce qu'il dit de l'influence de la technique instrumentale sur l'évolution de Beethoven et de sa conception individualiste des instruments est intéressant et, en gros, exact. Mais il semble bien qu'il cherche à présenter ces trois directions comme suivies par Beethoven l'une après l'autre, dans l'ordre où il les énumère, et on est surpris de le voir revenir à l'*Héroïque* pour la prendre comme type du troisième stade, tandis que la *Cinquième* lui a paru répondre au premier et la *Pastorale* au deuxième. Il y a évidemment là un défaut de présentation fâcheux, car il est assez difficile d'admettre que Beethoven se soit engagé d'abord dans la troisième direction, qui combine les caractères des deux autres, pour renoncer ensuite, ne fût-ce que momentanément, à la richesse de cette conception et en dissocier les éléments.

Si nous essayons maintenant de grouper les traits principaux que les articles considérés donnent au musicien et à l'homme, nous obtiendrons les caractéristiques suivantes :

Le musicien procède de Haydn et de Mozart, mais il y a en lui une originalité puissante qui le rend difficile à comprendre. Il est doué d'un génie spontané exceptionnel, dont le titanisme ne s'accommode pas des règles traditionnelles qui donnent à l'œuvre d'art sa forme. Il constitue, pour les jeunes artistes, un modèle dangereux. L'esprit de son œuvre est supra-terrestre, c'est le produit d'une imagination qui nous transporte dans un monde entièrement poétique, fantastique et, pour tout dire, romantique. Musicien lyrique, il exprime dans ses sonates ses idées personnelles, dans ses symphonies des idées générales grandioses. Il chante l'héroïsme, il exprime la lutte du héros contre le destin. Sa musique est expressive à tel point qu'on peut essayer de préciser l'idée qui a présidé à la conception de telle ou telle de ses œuvres. C'est ce caractère expressif, et aussi le genre particulier d'idées que Beethoven veut nous rendre sensibles par la musique, qui sont la base véritable de son originalité et qui l'ont amené à faire subir aux formes traditionnelles des modifications profondes qui ont constitué pour l'art musical un progrès gigantesque.

Un tel artiste ne saurait être un homme comme les autres. A la poursuite d'un but supra-terrestre, il considère son art comme divin, il vit pour l'humanité et non pour des individus. La vie matérielle n'offre donc à ses yeux aucun intérêt, il en néglige les détails dont d'autres sont obligés de prendre soin à sa place. Il est hautain, susceptible, de commerce difficile. En toutes choses, il cherche passionnément la vérité et le caractère, il a de la volonté, de l'énergie. Sa surdité le retranche du monde, mais l'art, la nature et la science lui sont une compensation : la vie intérieure supplée pour lui le commerce extérieur rendu à peu près impossible par son infirmité. C'est une personnalité exceptionnelle, son aspect même le manifeste : on dirait un barde d'Ossian.

Le portrait de Beethoven ainsi obtenu est évidemment artificiel, puisqu'il groupe des traits épars, empruntés à divers critiques et à des époques différentes. Mais le but de cette rapide synthèse est moins de dresser une figure complète de Beethoven que de montrer dans quel sens a agi, de son vivant même, la critique. Les traits épars qu'elle a prêtés à l'homme et à son œuvre concourent à constituer cette figure romantique de Beethoven, cette personnalité titanique de musicien expressif qui a eu cours au XIXe siècle. Dans le détail, il peut y avoir des différences entre les conceptions des divers auteurs d'articles qui ont essayé de comprendre Beethoven. Dans l'ensemble, ils ont

tous été soumis à l'esprit de leur époque, aussi bien que Hoffmann, Bettina ou Varnhagen. Entre le Beethoven qu'ils nous présentent et celui qu'ont vu les grands écrivains romantiques, il n'y a pas de disparate touchant à l'essentiel ([25]).

25. La conception romantique de Beethoven s'exprime également dans des poésies qui lui ont été consacrées et qui ont paru dans diverses revues, quelques-unes de son vivant, la plupart à l'occasion de son décès, et dont voici les principales :

AMZL, XVI, n° 13 (30 mars 1814), col. 205-206 : *Beethovens Muzik zu Göthes Egmont* (K. B.);

AMZL, XXIX, n° 21 (23 mai 1827), col. 353-354 (Dr. W. C. Müller);

AMZL, XXIX, n° 22 (30 mai 1827), col. 365-366 (J. G. Seidl);

ATUW, 15 mai 1824 : *An Beethoven* (Freyherr von Testa);

ATUW, 3 avril 1827, 161 : *Louis van Beethovens Sterbetag* (Paul Friedrich Walther);

ATUW, 5 avril 1827, 165 : *Fantasie an Beethovens Grabe* (Heinrich Börnstein);

ATUW, 12 avril 1827 (supplément consacré à Beethoven) : *Bey Beethovens Leichenbegängnisse* (J. F. Castelli);

Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, Vienne, XVIII, n° 50/51 (27 avril 1827), 285 : *Nachruf an Beethoven* (Franz Maria Freyherr von Nell);

MZW, I, n° 43 (28 août 1816), 429 : *An Ludwig van Beethoven* (L. von Mihalcowicz);

MZW, XII, n° 40 (3 avril 1827), 317 : *Am Grabe Beethovens* (F. C. Weidmann);

MZW, XII, n° 43 (10 avril 1827), 349 : *Beethovens Begräbniss* (Dr. Ludwig Jeitteles);

MZW, XII, n° 47 (19 avril 1827), 381 : *Auf Beethovens Tod* (A. St.);

MZW, XII, n° 49 (24 avril 1827), 398 : *Beethoven im Sarge* (A. v. M.);

MZW, XII, n° 50 (26 avril 1827), 401 : *Zu Beethovens Gedächtniss* (Friedrich Treitschke);

MZW, XII, n° 51 (26 avril 1827), 415 : *In tumulum Ludovici van Beethoven* (J. Gabr. Seidl).

LES PREMIERES ŒUVRES.
LES DEUX PREMIERES SYMPHONIES

Les critiques et les comptes-rendus des premières œuvres de Beethoven marquent, plus ou moins nettement, quelque embarras en présence d'un pianiste qui se met à rechercher les lauriers du compositeur. Les premières critiques consacrées à ses œuvres ne se mettent pas en peine d'y discerner une originalité qu'il aurait d'ailleurs été peut-être difficile d'y découvrir déjà. On le traite avec assez de dédain, comme un jeune présomptueux qui n'a pas eu encore la patience d'apprendre vraiment son métier.

Dès les premiers mois de son existence, en mars 1799, la *Gazette musicale* de Leipzig signalait à ses lecteurs la publication par Beethoven de deux séries de variations, les unes pour piano et violoncelle sur le thème : *Ein Mädchen oder Weibchen,* de *La Flûte enchantée* (op. 7), les autres pour piano seul sur le thème : *Une fièvre brûlante,* de Grétry (op. 8). L'article voit dans ces œuvres une nouvelle preuve du talent de pianiste de Beethoven, mais exprime des doutes quant à son avenir de compositeur ([1]).

Au mois de mai, dans la même revue, l'auteur du compte rendu du *Trio* op. 11 estimait que l'œuvre, sans être toujours facile, était plus coulante que d'autres compositions de Beethoven. Il estime que les connaissances de Beethoven en harmonie « sortent de l'ordinaire » et pense qu'il pourrait à l'avenir « donner beaucoup de bonnes choses », s'il voulait toujours écrire « avec plus de naturel que de recherche » ([2]).

1. « Dass Herr van Beethoven ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er aber ein eben so glücklicher Tonsetzer sey, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejaht werden dürfte » (AMZL, I, n° 23, col. 366).

2. [Der Verfasser] « würde uns, bey seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntniss und Liebe zum ernsten Satze, viel Gutes liefern, das unsere faden Leyersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurück liesse, wenn er immer mehr *natürlich,* als gesucht schreiben wollte » (AMZL, I, n° 34, col. 541-542).

Un numéro suivant de la *Gazette* fait la critique de l'op. 12 : *Trois sonates* pour piano et violon. L'originalité de Beethoven y est reconnue, mais on lui reproche de s'adonner au bizarre, d'abuser de sa science au détriment du « naturel » et du « chant », d'entasser inutilement « difficulté sur difficulté ». De semblables œuvres, continue le critique, ne peuvent que constituer une école pour pianistes déjà avancés. Il conclut en conseillant à Beethoven de « faire montre de quelque abnégation » et de « suivre la voie de la nature » (3).

Toujours en juin, à propos de la publication de *variations* pour le clavecin sur le duo : *La stesa, la stesissima,* extrait du *Falstaff* de Salieri (op. 8), on pouvait lire dans la même revue quelques lignes sévères, dont la conclusion était que « M. van Beethoven est peut-être capable d'improviser, mais [qu'] il ne sait pas écrire des variations » (4).

Ces diverses critiques témoignent d'un certain désarroi chez celui ou ceux qui les rédigèrent. Les reproches faits à Beethoven y sont contradictoires : les variations montrent qu'il est insuffisamment familiarisé avec la technique de son art, le trio prouve qu'il connaît l'harmonie mieux que la moyenne de ses confrères, les trois sonates sont trop savantes. Les mêmes comptes-rendus le jugent d'ailleurs bizarre, désordonné, difficile à saisir et l'accusent d'accumuler les difficultés sans nécessité, par simple désir de se singulariser. Sa musique n'est pas mélodique, elle rebute ses auditeurs au lieu de les attirer. Et le compte-rendu des sonates op. 12 lui conseille bonnement de faire abnégation de ces

3. « Rec[ensent]., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladenen Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bey dem wirklich fleissigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bizarrer mühseliger Gang ! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang ! Ja wenn man es genau nimmt, so ist auch nur *gelehrte Masse* da, *ohne gute Methode;* eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltenen Modulationen, ein Ekelthum gegengewöhnlicher Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert..... Wenn Herr v. B. sich nur mehr verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu seyn scheint » (AMZL, I, n° 36, col. 570-571).

4. « Mit diesen kann man nur gar nicht zufrieden seyn. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufenden halben Tönen gegen den Bass ein hässliches Verhältniss machen, und umgekehrt. Nein, es ist wahr, H. v. B. mag phantasiren können, aber gut zu variiren versteht er nicht » (AMZL, I, n° 38, col. 607).

tendances néfastes pour écrire de la musique selon la nature, c'est-à-dire à la portée de tout le monde et ne dérangeant pas les habitudes du public et de la critique.

Mais voici, peu de mois après, au début d'octobre, toujours dans la *Gazette,* une critique plus sérieuse d'une œuvre qui d'ailleurs mérite davantage l'attention : le groupe de *Trois sonates* pour clavecin ou piano op. 10. L'auteur place Beethoven « parmi les meilleurs compositeurs pour piano et les meilleurs exécutants de notre époque ». Mais il croit nécessaire de s'étendre sur les défauts du compositeur et de lui indiquer un moyen de les corriger ([5]). Il loue ensuite la qualité de l'invention et le style des sonates, jailli d'une « base sentimentale » qui lui donne une certaine ressemblance avec celui de Ph.-Em. Bach ([6]).

Il n'est plus question ici de reprocher à Beethoven d'ignorer l'art de la composition ou l'écriture pianistique. Le critique lui reconnaît une originalité puissante, il parle même de génie. Mais il est dérouté par une abondance d'idées dont il lui semble que le compositeur n'arrive pas à se rendre maître. Et voici formulés

5. « Es ist nicht zu leugnen, dass Hr v. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm seine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höheren Schreibart und seine eigene ausserordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiss, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfasst, veranlasst ihn aber nur zu oft, Gedanken wild aufeinander zu häufen und sie mitunter vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntniss unterstützt, ist etwas sehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Komponisten, der in sich die Weihe zu einem grossen Künstler fühlt und der es verschmäht, flach und überpopulär su schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten giebt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrthum herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth giebt, die bey aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Komposition (dies Wort im allgemeinen Kunstsinne überhaupt genommen) gar wohl bestehen kann. Rec., der Hrn. v. Beethoven, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen anfängt, als vorher, kann daher den Wunsch nicht unterdrücken — und gegenwärtiges Werk, das viel klarer und also schöner ist, als manche andere seiner Sonaten und übrigen Klaviersachen es sind, ob ihnen gleich darum an Gründlichkeit nichts abgeht, macht diesen Wunsch in ihm noch lebhafter — dass es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich durchweg bey seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen, die allemal dankbarer als das Gegentheil ist. Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muss : spare deine Schätze und gehe haushälterisch damit um ! » (AMZL, II, n° 2, col. 25-26).

6. « Gute Erfindung, ernster männlicher Styl (der, was die Grundlage des Gemüths betrifft, aus dem er zu entquellen pflegt, mit dem Character des Ph. Em. Bachischen Etwas Aehnliches hat, das Eigenthümliche der Zeitmanier abgerechnet, die Bachs gehacktem Style sehr aus dem Wege geht), wohl und ordentlich mit einander verbundene Gedanken, in jeder Partie gut gehaltener Character, nicht bis zum Uebermässigen hinauf getriebene Schwierigkeiten, eine unterhaltende Führung der Harmonie — heben diese Sonaten vor vielen sehr heraus » (*Ibid.*, col. 26-27).

encore les reproches de bizarrerie, de désordre, d'obscurité, de surcharge, en opposition avec la clarté et la grâce, qualités de tout repos qui distinguent les compositeurs dont les œuvres sont accessibles à première audition. Voici également le bon conseil de tenir en bride, à l'avenir, un tempérament trop impétueux et de ne pas dilapider le trésor précieux de l'inspiration. L'auteur du compte-rendu, cherchant à pénétrer les œuvres dont il parle, leur trouve une « base sentimentale », c'est-à-dire les range parmi les œuvres expressives d'un état d'âme du compositeur. C'est surtout cette formule qui est à retenir ici. Elle constitue comme un premier balbutiement de la critique romantique de Beethoven.

Mais voici que paraît une sonate que son titre suffit à faire ranger dans la catégorie des œuvres expressives : la *Sonate pathétique* (op. 13). Sa critique dans la *Gazette* de Leipzig, parue en février 1800, estime qu'elle justifie son titre et cherche à préciser les sentiments qu'elle exprime ([7]).

Une remarque de ce compte-rendu est surtout à retenir : la valeur esthétique de la sonate dépend non seulement de son unité, mais de sa vie intérieure, qui toutes deux résultent de l'unité du sentiment principal qui a inspiré l'auteur. Le critique, guidé par le titre même de la sonate, ne se place pas au point de vue de Kant, mais cherche tout naturellement à préciser la valeur expressive de l'œuvre.

On trouve une interprétation analogue dans une critique parue quelques années plus tard dans la *Gazette du monde élégant* de Leipzig et dont la signature M-s pourrait dissimuler le nom de Michaelis ([8]). Le terme d' « exaltation héroïque » parle en faveur de cette hypothèse, et cette interprétation peut être rapprochée des opinions que Michaelis a émises sur l'expression héroïque de

7. « Nicht mit Unrecht heisst diese wohlgeschriebene Sonate pathetisch, denn sie hat bestimmt leidenschaftlichen Charakter. Edle Schwermuth kündigt sich in dem effektvollen, wohl und fliessend modulirten Grave aus C moll an, das den feurigen Allegrosatz, der viel starke Bewegung des ernsten Gemüths ausdrückt, bisweilen unterbricht. In dem Adagio aus As dur... wiegt das Gemüth sich ein in Ruhe und Trostgefühl, aus welchem es aber durch das Rondo in den ersten Ton des Allegro, in beyderley Sinne des Worts, wieder geweckt wird, so dass also das der Sonate zum Grunde gelegte Hauptgefühl durchgeführt wird, wodurch sie selbst Einheit und inneres Leben, also wirklich ästhetischen Werth erhält. So etwas von einer Sonate sagen zu können, vorausgesetzt, wie es hier der Fall ist, dass jedes übrige Erforderniss der musikalischen Kunst nicht unerfüllt gelassen ist, beweist offenbar für ihre Schönheit » (AMZL, II, n° 21, col. 373-374).

8. « Diese Sonate geht aus C moll. Sie beginnt mit einem Grave von erhabenem Charakter, das sich in ein hinreissend feuriges Allegro di molto verliert. Das Grave kehrt darin nur auf wenige Takte zweimal zurück, aber der heroische Affekt behauptet die Oberhand. In mildere Empfindungen fliesst das folgende Adagio cantabile (aus As dur) über. Aber in dem Rondo Allegro, womit das Werk schliesst, verkündigt sich wieder in kräftigem und schönem Ausdruck der Hochsinn eines entschlossenen Gemüths, das Zartgefühl und Energie in sich vereinigt » (*Zeitung für elegante Welt*, Leipzig, n° 125 [6 août 1807], col. 997).

certaines œuvres de Beethoven. Quoi qu'il en soit d'ailleurs, il faut relever tout au moins que cette critique, comme celle de la *Gazette musicale,* souligne la valeur expressive de la *Sonate pathétique* et son unité d'inspiration.

En mars 1800, la *Gazette musicale,* rendant compte des *Variations* pour piano sur le thème *Tändeln und Scherzen* extrait de l'opéra *Soliman* de Süssmayer, les trouve gracieuses, mais sans grand intérêt, et ajoute : « Un compositeur comme Beethoven nous a habitués à être plus exigeants » (9).

Mais voici paraître des œuvres dont la popularité allait être grande et durable. Au mois d'octobre 1800, la *Gazette* reçoit de Vienne une revue des manifestations musicales les plus importantes qui ont eu lieu dans la capitale. Le correspondant signale d'abord la *Sonate* op. 17 pour piano et cor, exécutée par le corniste Punto, et déclare que c'est « une bonne composition », très supérieure à celles de Punto (10). Il rend compte ensuite du concert que Beethoven avait donné le 2 avril précédent et au programme duquel figuraient, outre un nouveau concerto pour piano et une improvisation sur l'hymne impérial de Haydn, le *Septuor* et la *Première symphonie* (11).

Ici on ne reproche plus à Beethoven l'ignorance de la composition, on ne l'accuse plus de bizarrerie ni de désordre. Le critique se contente de déclarer que la troisième partie du concerto lui a moins plu que les deux premières. Pour la symphonie, la nouveauté et la richesse d'idées, objet de blâme à propos d'une œuvre précédente, lui valent ici des éloges. Mais Beethoven a abusé des instruments à vent. Haydn ne les utilisait pas ainsi, et cette hardiesse est nettement critiquée. L'auteur du compte-rendu n'essaie d'ailleurs pas d'interpréter ces diverses œuvres nouvelles, peut-être en raison de leur exécution médiocre par l'orchestre de l'opéra italien dont les membres ont, dit-il, refusé de jouer sous la baguette de Wranitzky et ont contraint Beethoven à se contenter de leur chef habituel.

Le *Septuor* devait rester une des œuvres les plus populaires de Beethoven. En 1805, la *Gazette* signalait la publication d'un

9. AMZL, II, nº 24, col. 426.

10. AMZL, III, nº 3, col. 48.

11. « Endlich bekam doch auch Herr Beethoven das Theater einmal, und dies war wahrlich die interessanteste Akademie seit langer Zeit. Er spielte ein neues Konzert von seiner Komposition, das sehr viel Schönheiten hat — besonders die zwey ersten Sätze. Dann wurde ein Septett von ihm gegeben, das mit sehr viel Geschmack und Empfindung geschrieben ist. Er phantasirte dann meisterhaft, und am Ende wurde eine Symphonie von seiner Komposition aufgeführt, worin sehr viel Kunst, Neuheit und Reichthum an Ideen war; nur waren der Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so dass sie mehr Harmonie, als ganze Orchestermusik war » (*Ibid.*, col. 49).

arrangement du *Septuor* en trio (op. 38). Elle l'estimait « une des compositions les plus belles, les plus agréables et les plus aimables de Beethoven » ([12]).

En 1826, le *Moniteur musical* de Francfort, annonçant la publication d'un arrangement du *Septuor* pour harmonie complète, marque une différence entre le style des œuvres de début de Beethoven, dont on a pris l'habitude et qui sont devenues populaires, et des œuvres plus récentes, qui restent encore incomprises ([13]).

La *Première symphonie* n'avait pas été accueillie par tout le monde comme par le correspondant de la *Gazette* de Rochlitz. En 1839, un article du *Moniteur musical de Vienne*, rappelant des jugements portés sur Beethoven à diverses périodes, cite un critique qui, à l'apparition de la *Première symphonie*, lui a reproché d'avoir « par bizarrerie poussé Haydn jusqu'à la caricature » ([14]).

Pourtant, dès 1803, la *Première symphonie* avait été exécutée à Berlin avec succès. Un an plus tard, elle y reparaissait dans un programme de concert et était signalée, avec une admiration non douteuse, par le correspondant de la *Gazette* de Leipzig, qui y relevait justement, entre autres qualités, l'absence de bizarrerie ([15]).

En janvier 1805, la *Première symphonie* est de nouveau donnée à Vienne, chez le banquier von Würth. Il n'y a, cette fois, dans l'éloge qu'en fait le correspondant de la *Gazette*, aucune restriction ([16]).

Parmi les œuvres de Beethoven parues à cette époque figurent aussi *Trois quatuors* op. 18. Le correspondant viennois de la

12. AMZL, VII, nº 48, col. 171.

13. « Es ist sonderbar, dass Beethoven gerade dieses Werk für eines seiner wenigstgelungenen erklärt haben soll. Denn obwohl in der Anlage etwas breit, ist es doch unendlich viel reicher an wahren Schönheiten, als manche seiner späteren Werke, z. B. die grosse Sonate Opus 106 » (*Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, Francfort/M., 1826, nº 3 [15 juillet]).

14. « Vor mehr denn 3 Dezennien, als Beethoven seine Pianoforte-Trios, nebst der 1. Symphonie in C-dur bekannt machte, beliebte es einem anonymen Rezensenten, die ersteren fast nur scherzhaft zu behandeln, und kurzweg abzuthun, als ziemlich confuse Explosionen dreisten Uebermuthes eines jungen Menschen von Talent; die zweyte jedoch streng, ernst, ja warnend zu bezeichnen, als einen, aus Bizarrerie bis zur Karikatur hinaufgetriebenen Haydn » (*Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, Vienne, 1830, nº 21, 133).

15. « Das Dritte [Konzert], vom 15ten Nov., begann mit der hier, in den vorjährigen Konzerten mit so vielem und so verdientem Beyfall aufgenommenen vortrefflichen Sinfonie von Beethoven aus C dur... Gedachte grosse Sinfonie, dieses so herrliche, klare, harmoniereich und doch nicht bizarr gesetzte Meisterstück Beethovens im Genre der neuesten grossen Instrumentalkomposition, wurde durchaus mit Energie und Geschmack executirt » (AMZL, VII, nº 10, col. 157).

16. « Eine herrliche Kunstschöpfung. Alle Instrumente sind trefflich benutzt, ein ungemeiner Reichthum schöner Ideen ist darin prächtig und anmuthig entfaltet, und doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht » (AMZL, VII, nº 20, col. 321)

Gazette de Leipzig les signale en août 1801, en soulignant leur difficulté d'exécution qui, dit-il, les réserve à une élite ([17]).

Cette première période est intéressante, malgré le laconisme de beaucoup de comptes-rendus, en ce qu'on y voit la surprise de la critique devant un pianiste qui devient compositeur et sa gêne en présence d'un tempérament dont elle discerne d'abord confusément l'originalité. Elle lui adresse alors les accusations inévitables d'obscurité, de bizarrerie, etc. Cependant, quelques grandes œuvres s'imposent. Il faut alors reconnaître la valeur éminente de leur auteur. On cherche à dégager les éléments de sa personnalité, à les rendre plus facilement perceptibles au lecteur. Ce sont alors des essais d'interprétation qui trouvent à l'œuvre une valeur expressive. L'épithète de « pathétique » jointe au titre de la sonate op. 13 a tout naturellement agi dans le même sens. Cette valeur expressive, les critiques la font d'ailleurs provenir d'émotions intérieures de l'artiste ou de traits de son caractère. C'est l'auteur lui-même dont la personnalité énergique, le tempérament de lutteur, le caractère héroïque s'expriment par les sonorités que combine son génie.

La *sonate* pour piano op. 22 date de 1800 et a été éditée deux ans plus tard. Ce n'est cependant qu'en 1807 qu'on en trouve un compte-rendu dans la *Gazette du monde élégant* de Leipzig, sous la signature, déjà rencontrée, M-s. Ce compte rendu, très caractéristique, cherche à déterminer la valeur expressive de la sonate : elle unit, elle aussi, « de façon très originale, dans ses mouvements bien contrastés et bien liés, l'éclat et la force, la solennité et l'émotion, la gaîté, le plaisant et le grandiose ou le sublime » ([18]).

17. « Unter den neuen hier erschienenen Werken zeichnen sich vortreffliche Arbeiten von Beethoven aus... Drey Quartetten geben einen vollgültigen Beweis für seine Kunst : doch müssen sie öfters und sehr gut gespielt werden, da sie sehr schwer auszuführen und keineswegs populair sind » (AMZL, III, nº 48, col. 800).

18. « Beethovens unerschöpfliches Genie gibt jedem seiner Werke einen so ganz eigenen Charakter, dass nicht leicht eins mit dem andern verglichen werden kann. Auch diese Sonate vereinigt auf eine sehr originelle Weise Glänzendes und Kraftvolles, Feierliches und Rührendes, Heiteres, Gefälliges und Erschütternd-Grosses oder Erhabenes, in ihren schön kontrastirten und verbundenen Sätzen. Sie geht aus B dur. Der erste Satz, Allº con brio, ist voll mächtiger Bewegung, und lässt die unruhigen Affekte eines energischen Gemüths in allen Spuren der bald steigenden bald sinkenden Leidenschaft sich verkündigen. In dem folgenden ausdrucksvollen Adagio (in Es dur) tritt Beruhigung ein, zartere Empfindungen, und selbst eine feierliche ernste Stimmung bemächtigen sich des tieffühlenden aber besänftigten Herzens, und in dem sich anschliessenden Minuetto fängt es an sich frohern Gefühlen zu öffnen, und kehrt auch bald wieder von unruhigen Aufwallungen (im Trio) zu ihnen zurück. Das Rondo Allegretto, mit dem die Sonate schliesst, hat etwas Gefälliges, Einschmeichelndes zum Hauptcharakter, und behauptet sich darin trotz der Gewalt einiger wilden Ausbrüche, die in dieser Musik gegen den schönen lieblichen Gesang des Thema kontrastiren » (*Zeitung für elegante Welt*, Leipzig, nº 125 [6 août 1807], col. 997).

Par contre, c'est dès leur publication, en 1802, que la *Gazette* de Leipzig rend compte des deux *sonates* pour piano et violon, op. 23 et 24, composées en 1800. Ces sonates, dit l'auteur du compte-rendu, sont de vraies nouveautés. Il les considère comme « les meilleures que Beethoven ait écrites, c'est-à-dire les meilleures de notre époque ». Il vante l'esprit « original, ardent et hardi » de l'auteur, qu'on pouvait, dit-il, discerner dans ses premières œuvres, mais que bien des gens n'appréciaient pas parce qu'il « s'élançait parfois avec une allure morose, farouche, sombre et mélancolique ». Maintenant, au contraire, Beethoven commence à dédaigner l'excès et, sans perdre son caractère, il devient plus aimable. Le critique remarque surtout l'ordre et la clarté qui règnent dans ces deux compositions et la gaîté des *scherzos* ([19]).

Voici donc, selon la critique, un Beethoven assagi et calmé qui a gardé son originalité, mais ne déroute plus l'auditeur, parce qu'il a renoncé aux excès choquants de ses premières œuvres.

Au cours de la même année 1800, Beethoven avait exécuté lui-même, dans un concert, son *concerto* pour piano en ut mineur, op. 37. La *Gazette* avait trouvé que l'œuvre renfermait « beaucoup de beautés, surtout dans les deux premiers mouvements » ([20]).

En 1804, après une exécution par Ries, le correspondant viennois de la même *Gazette* rangeait ce concerto au nombre des plus belles compositions de Beethoven ([21]).

La même année, une correspondance viennoise adressée à la *Gazette* essayait de dégager le caractère du concerto, exécuté par Ries dans un des derniers concerts de l'*Augarten,* et le trouvait « grave » ([22]).

En 1805, la *Gazette,* analysant le concerto à propos de sa publication, le juge une des œuvres les plus importantes de Beethoven et un des concertos les plus remarquables qui soient. Puis,

19. « Der originelle, feurige und kühne Geist dieses Komponisten, der schon in seinen frühern Werken dem Aufmerksamern nicht entgehen konnte, der aber wahrscheinlich darum nicht überall die freundlichste Aufnahme fand, weil er zuweilen selbst unfreundlich, wild, düster und trübe daherstürmte, wird sich jezt immer mehr klar, fängt immer mehr an, alles Uebermass zu verschmähen, und tritt, ohne von seinem Charakter zu verlieren, immer wohlgefälliger hervor. Und gewiss, je strenger gegen sich selbst ein Künstler, wie B., auf diesem Wege der eigenen Bildung fortgeht, je weniger er nur zu imponiren und sich selbst zu verherrlichen strebt, je sicherer wird er für das Wohlgefallen der Bessern und zugleich für seinen feststehenden Ruhm arbeiten » (AMZL, IV, nº 35, col. 569).

20. AMZL, III, nº 3, col. 49.

21. AMZL, VI, nº 46, col. 777.

22. « Beethovens Schüler, Hr Riese, gefiel mit einem Klavierkonzerte von seinem Meister (C moll), welches sehr schön gearbeitet und instrumentirt ist, aber einen ernsten Charakter hat » (AMZL, VI, nº 49, col. 824).

entrant dans le détail, le critique déclare le *largo* un des morceaux pour instrument « les plus expressifs et les plus riches en sentiment qui aient jamais été écrits », où tous les moyens de l'instrument sont mis en œuvre pour exprimer de tendres sentiments. Le final a un caractère « passionné » ([23]).

Il n'est pas jusqu'à un concerto, dont cependant la destination traditionnelle est seulement de faire briller toute la virtuosité de l'exécutant, où la critique ne découvre un caractère expressif.

Les *sonates* pour clavecin ou piano op. 26, op. 27 n° 1 et op. 27 n° 2, composées en 1801, sont signalées dans la *Gazette* en 1802, au moment de leur publication. Ces trois œuvres, dit le compte-rendu, ne peuvent être recommandées à ceux qui ne demandent à la musique qu'un amusement léger. Certains passages de l'article soulignent la valeur expressive que le critique accorde aux trois sonates : la *Marche funèbre* de l'op. 26 a la même qualité que le concerto : tous les procédés mis en œuvre ý concourent à l'expression. Quant à la troisième sonate, elle est un tout jailli du fond de l'âme de son auteur ([24]).

De ce groupe, la sonate op. 26 seule a fait l'objet d'un autre compte-rendu, paru dans la *Gazette du monde élégant* de Leipzig en 1807 et signé M-s. C'est encore le caractère expressif de l'œuvre que le critique cherche à analyser dans le détail. Il faut relever au passage l'épithète de « romantique », employée à propos du *scherzo* et dont le sens est précisé comme désignant un mélange de sauvagerie et de sentiment délicat et rêveur ([25]).

De la même époque date la *Grande sonate* pour piano op. 28, que la *Gazette* signale en 1802 en rééditant les reproches adressés aux premières œuvres de Beethoven. Cette sonate est déclarée « vraiment grande », mais le premier et le troisième de ses mouvements vont « jusqu'à l'étrangeté et à l'extravagance » ([26]).

23. AMZL, VII, nº 28, col. 445 et suiv.

24. AMZL, IV, nº 40, col 650 et suiv.

25. « Diese Sonate von Beethoven in As dur ist ohne Zweifel eins seiner vollendetsten Meisterstücke in dieser Art. Edel, gross und erhaben ist ihr Charakter. Eine gewisse Festigkeit und Ruhe, die der Ausdruck der Würde ist, herrscht in ihrem Gange und in der Art, wie sie hohe Affekte und Leidenschaften reden lässt. Schon das Thema zu den Variazionen, womit sie anfängt, macht den tiefen Eindruck eines edeln gefühlvollen Gemüths, indem sich männliche Energie mit sanfter Innigkeit verbindet. Oft neigt sich die Empfindung zum finstern schauerlichen Ernst, bald aber löst sie sich in mildere Töne auf. Das scherzo allº molto ist voll hinreissenden Feuers, und hat eine romantische Mischung von Wildheit und zarter Schwärmerei, die sich schwerlich schildern lässt... » (*Zeitung für elegante Welt*, Leipzig, nº 118 [24 juillet 1807], col. 941-942).

26. [Diese Sonate] « ist wirklich gross, und, besonders der erste und dritte Satz (die Sonate hat deren vier), bis zum Seltsamen und Abentheuerlichen eigen (AMZL, V, nº 11, col. 190).

Puis voici quelques lieder. D'abord *A l'espérance,* sur une poésie de Tiedge (op. 32), publié seulement en 1806, et dont la *Gazette* de Leipzig soulignera la valeur expressive ([27]). Ensuite *Six lieder* de Gellert (op. 48), composés en 1802, publiés en 1803, et dont le compte-rendu, publié en 1804 dans la *Gazette,* relèvera l'intérêt « soit du point de vue de la musique en soi, soit de celui de la musique expression de la poésie ». Une seule réserve sera faite, « lorsque le contenu de la poésie est presque uniquement doctrinal (n° 2 : *So jemand spricht — ich liebe Gott*) » ([28]). Cette réserve s'explique par la conception de la musique expressive qui est celle du critique : la musique peut exprimer la poésie, non une doctrine.

La même année, rendant compte des *Variations* pour piano op. 35, la *Gazette* avait loué l'art de Beethoven, qui lui « assure une place au premier rang des auteurs de musique instrumentale. Cherchant à analyser la « physionomie géniale » de ses travaux, elle avait distingué parmi ses traits principaux « un sentiment profond et intime poussé jusqu'à la passion » ([29]).

En 1804, Beethoven fait exécuter à Vienne une œuvre importante : la *Deuxième symphonie,* op. 36, en ré majeur. La *Gazette* de Leipzig signale, dans un numéro d'août, que le premier concert d'abonnement de l'*Augarten* a commencé par cette *Deuxième symphonie,* originale, énergique, savante et à effet, mais où il faudrait pratiquer quelques coupures et sacrifier « quelques modulations vraiment trop étranges » ([30]). Compte-rendu sans grande importance, qui se contente de reprendre les éloges et les reproches qu'on peut déjà considérer comme traditionnels à l'adresse de Beethoven.

A la fin de l'année 1804, la *Deuxième symphonie* a été exécutée deux fois à Leipzig. Le critique de la *Gazette* la trouve, lui aussi, trop longue et lui reproche l'emploi excessif des instruments à vent. Il a pourtant le sentiment que c'est là une œuvre extrêmement importante et qu'elle restera ([31]).

27. « Eine Kleinigkeit, die nicht übersehen werden sollte ! Das Lied ist mit Gefühl aufgefasst, und eben so, bey aller Einfalt, wiedergegeben » (AMZL, VIII, n° 51, col. 815).

28. AMZL, VI, n° 36, col. 608.

29. « Unerschöpfliche Einbildungskraft, originelle Laune, tiefes inniges Gefühl bis zur Leidenschaftlichkeit, sind gleichsam die einzelnen Züge, aus denen die geniale Physiognomie entsteht, die fast alle Arbeiten des H. v. B. auszeichnet » (AMZL, VI, n° 21, col. 338).

30. AMZL, VI, n° 46, col. 776.

31. AMZL, VII, n° 14, col. 214.

Un peu plus d'un an après, la même *Gazette,* rendant compte des concerts du début de 1806, mettait la *Symphonie en ré majeur* sur le même niveau que des symphonies de Mozart et de Haydn et déclarait qu'on l'aime « d'autant plus qu'on l'entend davantage — exception faite pour le final vraiment trop confus » ([32]).

Aucun de ces comptes-rendus ne représente une tentative pour pénétrer réellement l'esprit de l'œuvre. A mesure que la *Deuxième symphonie* va se répandre, la *Gazette* en signalera les exécutions dans les concerts des grandes villes allemandes, mais sans qu'aucun de ses correspondants accorde à l'œuvre autre chose que la simple mention de son succès. Une seule exception est à signaler : celle du compte-rendu de sa première audition à Munich, à la fin de 1811. Le critique y relève l'originalité de Beethoven et insinue que cette originalité l'éloigne de la clarté et du chant. Il lui attribue un caractère « humoristique », et déclare qu'un musicien a autant de droits qu'un écrivain à ce qualificatif ([33]).

Voici donc Beethoven qualifié d'humoriste. L'appréciation paraît bizarre et le sens auquel est employé ce terme n'est pas très clair. Cependant, il semble bien, d'après le contexte, que le critique ait voulu désigner par là l'originalité de Beethoven, poussée jusqu'à la bizarrerie, et le sentiment éprouvé par l'auditeur d'être élevé au-dessus du monde terre-à-terre de ses préoccupations quotidiennes. Si cette interprétation est exacte, on peut voir dans ce compte-rendu un vague reflet des idées de Hoffmann sur la musique et de son interprétation des œuvres de Beethoven.

32. « Von alten Sinfonien gelangen vorzüglich : die von Mozart aus C dur mit der Fuge, (bey der zweyten Aufführung) die beyden neuesten aus Es dur von Haydn, und die aus D dur von Beethoven, welche Einem, je öfter man sie hört, je lieber wird — nur etwa das gar zu krause Finale ausgenommen » (AMZL, VIII, nº 28, col. 435).

33. « Eine grosse Symphonie aus D dur von Beethoven eröffnete das erste, am 9. December gegebene Concert. Noch sind die Werke dieses, in seiner Art einzigen Künstlers hier nicht ganz bekannt. Man ist an Haydns und Mozarts Werke gewöhnt, und darf sich nicht wundern, wenn diese seltnen Producte Beethovens, die sich so sehr von dem Gewöhnlichen entfernen, im Allgemeinen nicht immer ihre Wirkung auf den Zuhörer hervorbringen. Es ist hier der Ort nicht, diese Compositions-Weise zu würdigen : dass aber eine glühende Phantasie, dass ein hoher Schwung kraftvoller und sinnreicher Harmonien, durchaus in denselben herrsche, gestehen auch jene, welche das Klare und Singbare für das Höchste der Kunst halten. Uebrigens lässt jedoch das Andante dieser Symphonie auch von dieser Seite nichts zu wünschen übrig. Der Menuet, sowie dem letzten Allegro hängt zwar etwas sehr Bizarres an : doch wenn uns das Humoristiche in so manchem unserer Schriftsteller anzieht, warum wollen wir denn von dem Componisten, der das ganze, so wenig erforschte Gebiet der Tonkunst in Anspruch nimmt, erwarten, dass er nur an hergebrachte Formen hange; nur immer dem Ohre schmeichle; nie uns erschüttere, und über das Gewohnte, wenn auch etwas gewaltsam, erhebe? » (AMZL, XIV, nº 8, col. 124).

LA SYMPHONIE HEROÏQUE
LA SONATE A KREUTZER

Quelques mois après la *Deuxième symphonie,* Beethoven faisait exécuter, dans un concert privé donné chez le banquier viennois von Würth, sa *Symphonie héroïque.* Le correspondant de la *Gazette* de Leipzig, après avoir précisé que cette œuvre nouvelle était la troisième que Beethoven produisait dans le genre symphonique et avoir constaté que son style était complètement différent de celui de la première, exprimait son désarroi en présence de cette « longue composition, d'exécution très difficile », qui lui a paru être, plutôt qu'une symphonie, « une fantaisie très ample, hardie et sauvage » qui souvent « semble se perdre tout à fait dans la confusion » ([34]).

Peu après, la *Symphonie héroïque* ayant été exécutée en audition publique au théâtre *An der Wien,* le même critique estimait n'avoir aucun motif de modifier son jugement. Malgré les qualités qu'il reconnaît à Beethoven, il pense qu'il y aurait lieu de faire subir quelques coupures à sa symphonie et d'apporter à l'ensemble « plus de lumière, de clarté et d'unité ». Il indique comme modèles à suivre des symphonies de Mozart, d'Eberl et les deux premières de Beethoven, et s'attache à montrer que le passage de la *Marche funèbre* qui « se développe en forme de fugue » produit « un étrange effet de surprise », car il ne respecte pas la loi du genre de la fugue, qui permet « de constater l'ordre au milieu d'un désordre apparent » ([35]).

Le correspondant viennois de la *Gazette* n'est d'ailleurs pas seul à avoir été dérouté par la symphonie nouvelle. En 1806,

34. « Diese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition, ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss : sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren... Ref[erent]. gehört gewiss zu Hrn v. B.s aufrichtigsten Verehrern; aber bey dieser Arbeit muss er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Uebersicht äusserst erschwert wird und die Einheit beynahe ganz verlohren geht » (AMZI., nº 20, col. 321).

35. « Auch diesmal fand ich gar keine Ursache, mein schon früher darüber gefälltes Urtheil zu ändern. Allerdings hat diese neue Bsche Arbeit grosse und kühne Ideen, und wie man von dem Genie dieses Komponisten erwarten kann, eine grosse Kraft der Ausführung; aber die Sinfonie würde unendlich gewinnen (sie dauert eine ganze Stunde), wenn sich B. entschliessen wollte sie abzukürzen, und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen; Eigenschaften, welche die Mozartschen Sinfonien aus G moll und C dur, die Beethovenschen aus C und D, und die Eberlschen aus Es und D, bey allem Ideenreichthume, bey aller Verwebung der Instrumente und bey allem Wechsel überraschender Modulationen durchaus niemals verlassen. So ist hier z. B. statt eines Andante ein Trauermarsch aus C moll, der in der Folge fugenartig durchgeführt wird. Aber jeder Fugensatz ergötzt blos durch die wahrgenommene Ordnung in scheinbarer Verwirrung : wenn nun auch bey öfterem Anhören der Zusammenhang selbst der angestrengtsten Aufmerksamkeit entgeht, so muss dies jedem uneingenommenen Musikkenner sonderbar auffallen » (AMZI., VII, nº 31, col. 501).

rendant compte de la réduction en trio de la *Deuxième symphonie,* la *Gazette* citait l'*Héroïque,* y signalait encore l'abondance des idées, mais lui reprochait sa longueur excessive, qui dépassait les capacités d'attention et de jouissance du public ([36]).

Au début de 1807, le conservatoire de Mannheim met l'*Héroïque* au programme d'un de ses concerts. Le compte-rendu par le correspondant de la *Gazette* de Leipzig, moins sévère que les précédents, exprime cependant une opinion peu différente. Il relève le caractère « colossal » de l'œuvre, sa grande difficulté d'exécution et rapporte que l'opinion des auditeurs a été diverse : « beaucoup l'ont admirée, tous l'ont trouvée effroyablement longue ». Le critique admire l'unité de la première partie, juge la *Marche funèbre* neuve et lui trouve un caractère de noble mélancolie. Le *scherzo-menuetto* est plein de mouvement et de vie. Quant au final, il est déclaré intéressant, mais « ne peut guère échapper au reproche de bizarrerie ». Le critique cherche à justifier ce reproche par des constatations de détail et finit par se demander si toutes ces bizarreries sont bien nécessaires « pour célébrer le souvenir d'un grand homme » ([37]).

En février de la même année, la *Gazette* consacre à la *Symphonie héroïque* une étude détaillée, dont le début rappelle les opinions diverses déjà exprimées dans la revue « au sujet de cette œuvre curieuse et colossale, la plus vaste et la plus artistique de toutes celles qu'a créées l'esprit original et merveilleux de Beethoven ». La symphonie est ensuite analysée en détail, puis le critique donne son opinion : le premier mouvement est le produit du talent et du travail. Mais le deuxième est impossible à égaler « sans génie », l'ensemble et ses diverses parties y sont profondément et diversement expressifs ([38]). Le final est

36. AMZI,, IX, nº 1, col. 8 et suiv.

37. « Das Finale hat manchen Werth, welchen ich ihm abzusprechen weit entfernt bin : allein dem Vorwurf grosser Bizarrerie kann es wol nicht entgehen. Wenigstens hat z. B. vor Beethoven noch kein Komponist es gewagt, ein Stück aus Es dur so anzufangen, dass die Instrumente al unisono auf dem subsemitono anheben, und in Gängen, welche ganz der Tonleiter von G moll angehören, fortzufahren, bis endlich der vierte und die folgenden Takte so barmherzig sind, unser Ohr aus der Verlegenheit zu reissen und uns in die eigentliche Tonart zu versetzen ! Das gleich darauf folgende, zweymal pizzicato wiederholte Thema ist der Neuzeit zu Liebe doch auch wol ein wenig zu leer ausgefallen. Ob alle diese Sonderbarkeiten nöthig sind : per festeggiare il Sovvenire d'un grand Uomo — wie Hr Beethoven den Zweck seines Werkes auf dem Titel angibt? » (AMZL, IX, nº 18, col. 286).

38. « Es lässt sich vielleicht denken, dass Komponisten von Talent, vielem Studium und unermüdlichem Fleiss, etwas hervorbrächten, das Arbeiten, wie jener erste Satz, an die Seite gesetzt werden könnte; Stücke, wie dies zweyte aber, empfängt, gebiert, und erziehet kein Mensch in solcher Vollkommenheit, ohne wahres *Genie,* und jede, selbst die geschickteste Nachahmung, woran es nicht fehlen wird, wird sicher nicht gehört werden können, ohne an dies Original und dessen Superiorität zu erinnern. Feyerlich und tief ergreifend ist das Ganze; edel klagend und düster das Minore, beruhigend und lieblich das Majore, wo Flöte, Hoboe und Fagott — mit Luther zu reden — in süssen Melodieen gleichsam einen himmlischen Tonreigen führen » (AMZL, IX, nº 21, col. 324).

trop long pour un public non éduqué. D'ailleurs, la longueur de toute la symphonie rend son exécution pénible et difficile ([39]).

Il n'est plus question ici de reprocher à la *Symphonie héroïque* d'être confuse et obscure. On souligne simplement sa longueur, avec, pour le final, cette atténuation que cette impression ne peut être ressentie que par des auditeurs dépourvus d'éducation musicale. Le compte rendu qualifie la *Marche funèbre* de géniale et d'inimitable, il relève le caractère de ses divers épisodes, avec le contraste du majeur et du mineur. Le critique, invoquant une opinion de Luther, trouve que, dans le passage en majeur, les instruments à vent font « une sorte de ronde musicale céleste ». Hoffmann ou Bettina ne trouveront pas mieux pour indiquer que la musique nous transporte dans un univers supraterrestre.

Au début de 1807, la *Gazette du monde élégant* de Leipzig annonçait, toujours sous la signature M-s, la publication d'une réduction pour piano à quatre mains de la *Symphonie héroïque*. Après avoir signalé le succès remporté par cette œuvre orchestrale à Leipzig et dans d'autres grandes villes, le compte-rendu cherchait à en préciser le caractère et indiquait la nécessité de plusieurs auditions pour la pénétrer ([40]). La conclusion était qu'en raison de la rareté des bonnes exécutions orchestrales de l'*Héroïque*, sa réduction pour piano à quatre mains rendrait service à ceux qui désireraient l'entendre plus souvent.

L'expression « contenu esthétique » indique bien que, pour l'auteur du compte rendu, il ne s'agit pas ici de musique pure — le titre de l'œuvre suffit d'ailleurs à l'indiquer. Mais ce contenu n'est malheureusement pas dégagé avec précision. D'autre part, le critique attribue à la musique une action à la fois sur l'imagination et sur le cœur de l'auditeur. Il s'agit donc bien ici, pour lui, de musique expressive.

Cependant le succès de l'*Héroïque* s'affirme de plus en plus et l'idée de sa valeur expressive va se préciser. Rendant compte de trois auditions renouvelées à Leipzig en peu de semaines, la *Gazette* du mois d'avril 1807 indique qu'un effort a été tenté pour suggérer aux auditeurs l'impression que les divers mouvements devaient produire sur eux ([41]).

39. *Ibid.*, col. 331.

40. « Sie gehört zu den wenigen Sinfonien, die mit ihrer geistvollen Energie die Phantasie des Zuhörers in erhabenen Schwung setzen und sein Herz zu mächtigen Empfindungen hinreissen. Aber der Kenner geniesst sie erst ganz, je tiefer er in den technischen und ästhetischen Gehalt des originellen Werkes eindringt » (*Ztg. f. eleg. Welt*, Leipzig, n° 35 [2 mars 1807], col. 276).

41. « Ein ganzes Repositorium neuer Ouverturen u. dgl. wiegt aber gewiss Beethovens grosse — wie er selbst sie nennt, heroische Sinfonie (n° 3) auf... Man hatte das Auditorium nicht nur durch eine besondere Anzeige auf den gewöhnlichen Konzertzetteln, sondern auch durch eine kurze Charakteristik jedes Satzes, vornähmlich in Ansehung der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung aufs Gefühl, aufmerksam gemacht, — und es,

Mais voici, en juillet de la même année, dans le *Morgenblatt für gebildete Stände,* un article dont l'auteur, qui signe E. W., recherche comment la *Symphonie héroïque* peut révéler le caractère de son auteur, qu'il considère comme apparenté à celui de Jean-Paul.

Le seul moyen, affirme-t-il, qui permette de se faire une idée du caractère d'un musicien, c'est de le comparer à des poètes, car la poésie, où les hommes ne voient qu'un jeu séduisant, peut lancer sa lumière « dans les profondeurs de tous les autres arts et même dans l'abîme de la vie et dans les ténèbres de l'éternité » ([42]). Il déclare ensuite que Haydn est comparable à Wieland, Mozart à Schiller et Beethoven à Jean-Paul, puis il cherche à analyser le caractère de Beethoven d'après la *Symphonie héroïque.*

La tendance principale de Beethoven serait un penchant à l'humour dans le sens de Jean-Paul. Ce caractère est nouveau dans la musique et on ne peut encore prononcer à son endroit ni éloge ni blâme : il faut attendre que Beethoven ou ses successeurs aient obtenu dans cette direction un résultat bien net. Pour le moment, Beethoven n'est qu'un esprit qui cherche.

Dans le premier mouvement, qui « nous transporte presque dans une nuit enchantée de Shakespeare », cet humour jean-paulien se manifeste par une lutte contre le rythme fondamental ([43]).

Il y aurait beaucoup à dire, continue le compte-rendu, sur la *Marche funèbre,* si toute remarque ne paraissait immédiatement engendrée par le titre du morceau et par le but de l'auteur ainsi révélé, plutôt que par « une conscience véritablement pure », c'est-à-dire sans doute par un esprit non prévenu. Les grondements du violoncelle à la fin de la deuxième partie sont la voix grinçante de la mort, le passage en majeur est indigne d'un « véritable humoriste », mais fait pourtant contraste avec le mi-

soviel möglich, vorbereitet, gerade das zu erwarten, was ihm geboten wurde » (AMZL, IX, n° 31, col. 497). — Le programme portait les indications suivantes : 1) *Allegro* fier et splendide; 2) *Marche funèbre* sublime et solennelle; 3) *Scherzando* impétueux; 4) Grand *Finale* en style sévère. Cf. J.-G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven,* 117.

42. « Denn die Poesie, dieser ewige Lichtquell, wirft oft ihre Sternenblicke kühn und freundlich in die Tiefe aller übrigen Kunst, je in den Abgrund des Lebens, und durch die Dunkel der Ewigkeit, während uns Menschen ihre Erscheinung nur ein schönes Spiel leise vorüberziehender Wellen dünkt » (*Morgenblatt f. geb. Stände,* n° 163 [9 juillet 1807], 649.

43. « Das erste Decrescendo, wo der Bass zum sanften Moll ein so tröstendes Pizzicato spricht, wodurch wir uns in der Folge beynahe in eine Shakespeare-Zaubernacht hingerückt fühlten ! In diesen Extremen, und in der öfteren und schnellen Abwechslung furchtbarer, takterschütternder Paukenstösse liegt ein grosser Theil von B.s Humor » (*Ibid.,* 650).

neur ([44]). Le *scherzo* « paraîtra à plus d'un comme un repas funèbre de joyeux héritiers ». Le final a un caractère indécis, son deuxième thème n'est « rien moins qu'étrange ou romantique », la conclusion est surtout bruyante ([45]).

Ce curieux article est le premier essai bien net qu'on ait fait, à propos d'une œuvre de Beethoven, pour donner une interprétation romantique de sa musique et de sa personnalité.

L'auteur y considère la poésie comme un élément commun à tous les arts, qui porte une lumième surnaturelle dans les mystères de la vie et dans l'obscure éternité, révélant à l'artiste la réalité profonde de choses dont le commun des mortels ne perçoit que l'apparence. Beethoven est un poète, et un poète qui cherche à introduire dans l'art musical quelque chose de tout à fait nouveau : l'humour à la manière de Jean-Paul.

Cet humour est défini comme résidant dans le contraste entre la poésie de certains passages, qui font songer à de poétiques nuits shakespeariennes, et de violents bruits rythmiques qui luttent contre le rythme naturel du morceau et qui évidemment nous ramènent sur la terre. Dans l'analyse de la *Marche funèbre,* il semble bien aussi que l'expression « humoristique » soit liée aux seuls contrastes rythmiques et au ffacas subit qui provoque un effet de surprise. Ce n'est pas dans ce sens qu'en 1812 le compte-rendu déjà cité de la *Deuxième symphonie* traitera Beethoven d'humoriste ([46]).

Le romantisme de cette conception est évident. Il est pourtant curieux de constater que l'auteur de l'article n'emploie le terme de « romantique » que pour reprocher à un passage du dernier mouvement son manque de romantisme.

Entre temps, le correspondant viennois de la *Gazette* maintient sa première appréciation. Au début de 1808, ayant réen-

44. « Der Major trägt hier und da offenbar ein zu lustigtändelndes Gepräge, welches sich kaum ein wirklicher Humorist hier erlauben könnte. Desto glücklicher ist der schreckliche Lärm am Schlusse erfunden, der das Dur in seiner höchsten Würde darstellt, den wahren Charakter des Fürchterlichen wieder annimmt, und gleich den Donnern der Ewigkeit über die Gräber hinrollt. — Bald nach dem Major erhebt sich im Fugensatz ein Klagegeheul, das wieder für eine völlig neue Erscheinung am musikalischen Horizon gelten kann, und immer rein bleibt, wie ein fester Orgelschlag » (*Ibid.*, 651).

45. « Bey dem Finale versetzt der Anfang des All° molto in eine bloss seltsame Stimmung, also in gar keine. Und doch ist das folgende (bereits bekannte) Thema nichts weniger als seltsam oder romantisch und für viele wird sogar der Anfang ermüdend seyn, bis endlich bey der vierten Wiederholung das Ganze sich mit grosser Lieblichkeit füllt... Im Schlusse findet man mehr Lärm, als jene glänzende königliche Pracht, von der wir oben bey Eberl ein Beyspiel anführten » (*Ibid.*, 651).

46. Cf. plus haut, p. 210.

tendu la *Symphonie héroïque,* il la juge plus difficile encore que la *Symphonie en sol mineur* de Mozart et persiste à en réclamer une refonte ([47]).

Pourtant, les multiples exécutions de l'*Héroïque* indiquent bien que ses auditeurs l'acceptaient sans difficulté. En 1813, à propos de concerts donnés à Leipzig, la *Gazette* écrivait qu'elle plaisait « de plus en plus, surtout les trois premiers mouvements » ([48]).

Dans les nombreuses informations qui, par la suite, signalent les exécutions de la *Symphonie héroïque* dans diverses villes, il n'y a guère d'appréciation à relever. Le succès de l'œuvre n'a fait que grandir et, au bout de quelques années, personne ne songeait plus à faire des réserves à son sujet. En 1820, la *Gazette* de Leipzig recevait de son correspondant viennois une information qui montre qu'il avait changé d'avis au sujet de l'*Héroïque*... ou que la *Gazette* avait changé de correspondant ([49]).

Deux ans après, le correspondant de la *Gazette* à Francfort-sur-le-Mein exprimait son admiration pour l'*Héroïque* à l'aide du seul adjectif « colossal » ([50]).

La même année, le correspondant de Dresde déplorait que sa ville eût été privée pendant dix ans d'une organisation permanente de concerts et souhaitait à la société nouvellement fondée un peu d'audace pour faire figurer dans ses programmes un certain nombre d'œuvres de Beethoven encore inconnues à Dresde, dont l'*Héroïque* ([51]).

L'interprétation expressive de l'*Héroïque,* suggérée d'ailleurs par le titre même, ne perdait pas ses droits. En 1825, la *Gazette musicale de Berlin* publiait quelques pièces de vers signées

47. « Ref. muss, trotz allem, was über dieses Kunstwerk geschrieben worden, seiner, gleich bey der ersten Darstellung geäusserten Meynung treu bleiben, dass die Sinf. allerdings des Erhabenen sowol als des Schönen sehr Vieles enthalte, dass dies aber auch mit manchem Grellen und allzu Breiten vermischt sey, und nur bey einer Umarbeitung die reine Form eines vollendeten Kunstwerks erhalten könne » (AMZL, X, nº 15, col. 239).

48. AMZL, XV, nº 15, col. 259.

49. « Am 20sten Februar, im grossen Redoutensaal, das erste Gesellschaftsconcert. Zum Anfang gab man Beethovens Sinfonia eroica in Es, ein leuchtender Stern, der alles nachfolgende verdunkelte und für alle Anwesende ein lang ersehnter Ohrenschmaus war » (AMZL, XXII, nº 13, col. 217).

50 « Das Museum ist diesen Winter... ausgezeichnet glänzend eröffnet worden. Wir hörten... Beethovens kolossale Sinfonia eroica » (AMZL, XXIV, nº 2, col. 27).

51. « Wir vermissten von Sinfonien mehrere grössere von Beethoven, z. B. die Sinfonia eroica, die 4te, 5te, 6te, 7te und 8te » (AMZL, XXIV, nº 19, col. 310).

S. v. W., consacrées à des symphonies de Beethoven. La *Symphonie héroïque* y est interprétée en un sonnet comme exprimant l'héroïsme guerrier ([52]).

En avril 1825, le correspondant viennois de la *Gazette* de Leipzig indique encore que nul ne songe plus à discuter la *Symphonie héroïque*, « chef-d'œuvre » dont l'audition procure « une jouissance magnifique et sans mélange » ([53]).

Enfin, en mars 1827, peu de jours avant la mort de Beethoven, un correspondant de la *Gazette*, rendant compte des concerts d'abonnement organisés à Stuttgart, suggérait un curieux parallèle romantique entre Beethoven et Byron : l'*Héroïque* lui semble « l'œuvre d'un grand esprit en désaccord avec lui-même », comme celui de Byron, qui « joue avec l'art à la deuxième puissance » ([54]).

L'évolution de la critique, à propos de la *Symphonie héroïque*, est caractéristique. Désorientée au début par les nouveautés qu'apportait l'œuvre, elle l'a peu à peu acceptée et considérée comme un véritable chef-d'œuvre. Dès le début, le titre lui a suggéré des interprétations expressives. Celles-ci ont été diverses dans le détail, mais leur tendance générale est romantique, soit

52. SINFONIA EROICA (HELDENLEBEN).

(ALLEGRO)

Fels wider Fels steh'n kämpfend die Heroen !
Schild gegen Schild, Knie gegen Knie anstemmend,
Und Helm an Helm, und Busch mit Busche dämmend,
Ringt Kraft mit Gegenkraft in Todesdrohen.

(MARCIA FUNEBRE)

Graunvoller Untergang des irdisch-hohen !
Hier naht ein Zug, ihn zögert Schmerz, beklemmend,
Und Wehmuth wahrt noch, kaum die Thräne hemmend,
Das Heldenwort, mit dem der Geist entflohen !

(SCHERZO)

Erblüht nun, ihr, des grossen Namens Erben,
Im Knabenspiel bei der Schallmei Gesängen
Und bei des Hifthorns fröhlichen Fanfaren !

(FINALE)

Dann stürmt hinaus, gleich flugbar jungen Aaren,
Euch in Turnier und ernstes Spiel zu drängen,
Der Schönsten Dank, — oft keinen zu erwerben !

(BAMZ, 1825, n° 3, 24 : *Allerlei* (*eingesandt*). — *Beethovens Sinfonien*, 2° sonnet.)

53. « Am 17ten, im landständischen Saale : Drittes Concert spirituel, enthaltend : 1. Symphonia eroica von Beethoven. Ein nur zu lange entbehrtes Meisterwerk ! Ein ungetrübter herrlicher Genuss ! » (AMZI., XXVII, n° 15, col. 243).

54. « Symphonie (eroica) von Beethoven; — herrlich, aber wie von einem grossen, in sich entzweiten Geist, gleich dem des Lord Byron, der aus Uebermuth und Excentricität mit der Kunst in der zweyten Potenz noch einmal spielt » (AMZI., XXIX, n° 10, col. 173).

qu'elles se bornent à essayer de préciser quelle lutte peut être représentée musicalement dans la symphonie, soit que, partant de l'œuvre, elles essayent de pénétrer le caractère de Beethoven et de lui découvrir des points communs avec l'humour de Jean-Paul ou avec le mal du siècle du dandy Byron.

En 1805 paraît à Bonn, chez l'éditeur Simrock, la *Sonate* pour piano et violon op. 47 (dédiée à Kreutzer). Un premier et bref compte-rendu, paru dans la *Gazette* de Leipzig, l'interprète dans un sens qu'on peut qualifier de romantique, comme s'adressant à la fois à l'imagination et à la sensibilité des auditeurs ([55]).

Un peu plus tard, la même année, une critique plus développée paraissait dans la même revue, mais ne se montrait guère plus soucieuse de pénétrer l'œuvre ([56]). La *Sonate à Kreutzer* a évidemment dérouté l'auteur de ce compte-rendu. Il n'a pas osé se dispenser de parler du génie de Beethoven, mais il semble bien que ce ne soit là qu'une formule devenue rituelle. Le fond de son opinion est que, dans cette œuvre, le souci de l'originalité est poussé jusqu'au grotesque et que Beethoven s'y montre

55. « Sie... verlangt zur Ausführung zwey Künstler, die ihrer Instrumente ganz mächtig sind und sie mit Sinn und Gefühl zu behandeln verstehen. Man findet da nicht willkührliches Geräusch mit Tönen, sondern man glaubt ein eindringliches, fest fortgeführtes Gespräch zu vernehmen, das unsere Einbildung und Empfindung in Bewegung setzt und unterhält, und bekömmt dadurch einen neuen Beweis von dem Genie, von der Kunstbildung, und dem beharrlichen Fleisse des originellen Verfassers » (AMZL, VII, nº 36, col. 584).

56. « Genau genommen, haben wir noch nichts der Art — oder vielmehr, noch nichts, das die Gränzen dieser Art so weit ausdehnte und dann auch so wirklich ausfüllete..... Aber auch muss man von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen seyn, wenn man in diesem Werk nicht einen neuen, offenbaren Beleg davon findet, dass sich dieser Künstler seit einiger Zeit nun einmal kaprizire, mit den trefflichsten Gaben der Natur und seines Fleisses nicht bloss aufs willkührlichste zu schalten, sondern vor allen Dingen nur immer ganz anders zu seyn, wie andre Leute...

« Unter die Erzeugnisse dieser Laune des genialischen Mannes gehört also auch diese Sonate... Ich habe, mit der Achtung, die man diesem Komponisten und in der That auch diesem seinem Werke schuldig ist, versucht, den Ideengang nur einigermaassen genügend in Umrissen anschaulich zu machen, habe einen Bogen voll, nur über das erste Presto, geschrieben : aber ich verschone die Leser der mus. Z. damit. — Es muss zu finden seyn, woher? und wohin? wenn ein Weg beschrieben werden soll. Es habe demnach mit der allgemeinen Anzeige sein Bewenden : wenn zwey Virtuosen, denen *nichts* mehr schwierig ist, die dabey so viel Geist und Kenntnisse besitzen, dass sie, wenn die Uebung hinzukäme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, und die eben wegen dieses oben über dem Ganzen schwebenden Geistes durch die wunderlichsten Auswüchse im Einzelnen nicht gestört werden — : wenn sich diese zusammenfinden, sich in das Werk einstudiren (denn das müssten *auch sie*); wenn sie nun die Stunde abwarten, wo man auch das Groteskeste geniessen kann und mag, vorausgesetzt, dass es mit Geist gemacht ist, und wenn sie es nur in dieser Stunde vortragen : so werden sie einen vollen, reichen Genuss davon haben. Die Sonate besteht übrigens, nach zwey Zeilen Einleitung, aus einem affektvollen Presto, dessen Klavierstimme allein zwölf enggestochene Seiten füllet; aus einem originellen, schönen Andante, mit vier höchst wunderlichen Variationen, und dann wieder aus einem Presto, dem bizarresten Satze von allem » (AMZL, VII, nº 48, col. 769-770).

l'adepte d'un « terrorisme artistique » (on dirait aujourd'hui « bolchevisme ») devant lequel les traditionalistes n'ont plus qu'à se voiler la face.

FIDELIO (1806). SONATES. QUATUORS. CORIOLAN. LA QUATRIEME SYMPHONIE. ŒUVRES DIVERSES.

Au début de 1806, la *Gazette* de Leipzig rend compte de la création de *Fidelio*. Le compte-rendu n'est pas très enthousiaste et déclare nettement que l'œuvre a déçu ses auditeurs. Il reflète sans doute l'impression produite sur les spectateurs par la première représentation, mais il est curieux de le voir reprocher à Beethoven non un excès d'originalité, comme d'habitude, mais l'absence de nouveauté de sa musique, et lui faire grief de n'avoir pas saisi le sentiment véritable que le texte lui faisait une obligation d'exprimer ([57]).

Peu après, rendant compte de la reprise de l'œuvre modifiée, la *Gazette* disait seulement que la pièce avait gagné à être retouchée et qu'elle avait « aussi plu davantage » ([58]).

La même année, la *Gazette théâtrale de Vienne* publiait des *Pensées au sujet de l'opéra « Fidelio »* où les raisons de l'échec sont jugées tout autres que dans la *Gazette* de Leipzig. Ici, plus de reproches concernant l'expression des sentiments par la mu-

57. « Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten des vorigen Monats war wol die schon lange erwartete Beethovensche Oper : Fidelio oder die eheliche Liebe. Sie wurde am 20sten November zum ersten Male gegeben, aber sehr kalt aufgenommen.....

« Wer dem bisherigen Gange des Beethovenschen, sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, musste etwas anderes von diesem Werke hoffen, als gegeben worden. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man musste sich also vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf.

« Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrey betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouverture besteht aus einem *sehr* langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist, und mit andern Beethovenschen Instrumental kompositionen — auch nur z. B. mit seiner Ouverture zum Ballet, Prometheus, keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zum Grunde, sie sind grösstentheils zu lang gehalten, der Text ist unaufhörlich wiederholt, und endlich auch zuweilen die Charakteristik auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett im dritten Akte, aus G dur, nach der Erkennungsszene, zum Beyspiel anführen kann. Denn das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violinkorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus, als das stille, wehmüthig-tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben. Viel besser ist im ersten Akte ein vierstimmiger Canon gerathen, und eine affektvolle Diskantarie aus F dur, wo drey obligate Hörner mit einem Fagotte ein hübsches, wenn gleich zuweilen überladenes Accompagnement bilden. Die Chöre sind von keinem Effekte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuss der freyen Luft bezeichnet, ist offenbar missrathen » (AMZL, VIII, nº 15, col. 237-238).

58. AMZL, VIII, nº 29, col. 460.

sique. L'auteur de l'article estime que Beethoven s'est montré incapable d'apprécier comme il l'aurait fallu un livret dénué de valeur. C'est le livret seul qui est rendu responsable des défauts de l'œuvre et de l'échec de l'opéra ([59]).

Et voici, toujours répété, le reproche de bizarrerie. En 1806, signalant la publication de la *Sonate* pour piano en ut, op. 53, dans le *Répertoire des clavecinistes* de Nägeli, la *Gazette* de Leipzig rééditait cette critique traditionnelle à propos du premier et du troisième mouvements ([60]).

Aucun autre compte-rendu n'a été consacré, à notre connaissance, à la sonate op. 53 au moment de sa publication. Mais en 1826 la *Gazette musicale de Berlin* en signalait un arrangement pour piano à quatre mains et, après avoir fait des réserves sur l'opportunité de cet arrangement, proposait une interprétation de l'œuvre dans le sens romantique et fantastique, qui pourrait s'appliquer sans grandes modifications à telle page de l'illustration musicale du *Songe d'une nuit d'été* par Mendelssohn ([61]).

En revanche, la *Sonate* pour piano, op. 54, est, dès sa publication, signalée par un compte-rendu assez grincheux dans la *Gazette* de Leipzig. Les deux pièces dont se compose la sonate sont jugées originales, elles sont le produit d'un art très mûr. Mais elles sont pleines de bizarreries, et l'auteur du compte-rendu déplore naïvement que Beethoven ne tienne aucun compte des remarques qu'on lui fait sur ce point ([62]).

59. « Es fehlt Hrn B. gewiss nicht an hoher ästhetischer Einsicht in seiner Kunst, da er die in den zu behandelnden Worten liegende Empfindung vortrefflich auszudrücken versteht, aber die Fähigkeit zur Uebersicht und Beurtheilung des Textes in Hinsicht auf den Totaleffekt scheint ihm ganz zu fehlen. Die Musik ist jedoch meisterhaft, und B. zeigte, was er auf dieser neu angetretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können. Vorzüglich gefallen das erste Duett und die zwey Quartetten, die Ouverture hingegen missfällt wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirres der Geigen fast durchgehends, und ist mehr eine Künsteley als wahre Kunst » (*Wiener Theater-Zeitung*, I, n° 46, 55).

60. « Die Beethovensche Sonate ist schon früher in anderm Verlage herausgekommen..., sie wird daher hier nur genannt, und man begnügt sich hinzuzusetzen, dass der erste und letzte Satz unter die ausgeführtesten, brillantesten und originellsten gehören, die man diesem Meister verdankt, dass sie aber auch voller wunderlicher Grillen und schwer auszuführen sind » (AMZL, VIII, n° 17, col. 261).

61. « Das herrliche Werk ist allen Klavicinisten längst bekannt, mit seiner originellen Kraft, Hoheit und Lieblichkeit des ersten Satzes; mit dem Frühlings-Odem des zweyten Satzes, der wie aus seeligen Gefilden herüber lächelt; ein Thema, wie ein Thautropfe an der jungen Rose, in dem sich eine kleine Welt abspiegelt, sanfte, abendliche Zephyre bewegen ihn, und drohen, ihn abzuküssen; er verlängert sich wol, quillt aber nur desto voller hervor, und wird stets wieder ergänzt, selbst wenn er entfällt » (BAMZ, 1826, n° 20, 155).

62. « Es ist über beyde Arten der Eigenheiten B-s, die zu rühmenden wie die zu tadelnden, schon so oft von Andern in diesen Blättern gesprochen worden, und auch anderwärts klagten selbst die eifrigsten Verehrer seines wahrhaft tiefen Geistes darüber; er zeigt jedoch, besonders dadurch, dass er — wie hier — ganz wirkungslose Sonderbar-

La critique s'occupe rarement des œuvres de musique de chambre. Pourtant, en 1807, la *Gazette* de Leipzig annonce la publication des trois quatuors dédiés au comte Rasoumovsky en quelques lignes qui relèvent que les deux premiers « ne sont pas intelligibles à tous », tandis que le troisième « doit plaire à tout amateur de musique ([63]).

Au début de 1807, la *Gazette du monde élégant* de Leipzig signale, sous la signature M-s, la publication à Vienne de la *Sonate* pour piano, op. 33, en mi bémol, déjà publiée ailleurs sous un autre numéro d'œuvre, définitivement cataloguée plus tard comme op. 31 n° 3. Le critique estime qu'elle « parle au cœur ». Il est donc inutile d'insister sur la valeur expressive qu'il lui attribue ([64]).

Presque en même temps paraît à Vienne la *Sonate* pour piano op. 57, composée en 1804. La *Gazette* de Leipzig en publie une analyse qui reprend bien quelques-uns des reproches adressés aux premières œuvres de Beethoven et parle de romantiques « mauvais esprits » déchaînés par Beethoven ([65]). Mais ce qui caractérise surtout cette interprétation de la sonate comme expressive et romantique, c'est l'affirmation que cette musique va « du cœur au cœur ([66]). Il est curieux de rencontrer ici l'expression même dont Beethoven se servira plus tard dans la *Messe en ré*.

Moins sûrement romantique, mais pourtant avec une allusion à la musique descriptive, est le compte-rendu des *Trente-deux*

keiten und gesuchte Sehwierigkeiten selbst in kleinen Stücken, folglich nicht blos da anbringt, wo er seinen Stoff ganz und auf alle nur mögliche Weise zu wenden und zu erschöpfen sucht — er zeigt dadurch, sag' ich, wie er alle dergleichen Bemerkungen verachte : so bleibt denn freylich Ref. nichts beyzufügen, als eben die Anzeige, dass eben dieses neue Werk wieder gar manchen Stoff zur Wiederholung des von Andern Gesagten darbietet » (AMZL, VIII, n° 40, col. 639-640).

63. AMZL, IX, n° 25, col. 400.

64. « Diese Sonate gehört zu den originellsten und schönsten Produkten des *genialischen Beethoven*. So verschieden nüancirt ihr affektvoller Ausdruck ist, der bald zärtlich sanft und innig, bald heroisch kraftvoll zum Herzen spricht, so bezaubernd und hinreissend wirkt doch die Einheit des Ganzen mit allen seinen Kontrasten » (*Ztg. f. eleg. Welt*, Leipzig, n° 9 [15 janv. 1807], col. 70).

65 « Jedermann kennet Bs Weise, die grosse Sonate zu bearbeiten; und bey aller — bey der grössten Mannichfaltigkeit im Einzelnen, bleibt B. dieser seiner Weise doch im Ganzen immer ziemlich treu. In dem ersten Satze dieser Sonate (13 Seiten im 12/8 Takte) hat er einmal wieder viele böse Geister losgelassen, wie man diese aus andern seiner grossen Sonaten auch kennet; aber wahrhaftig, es ist hier auch der Mühe werth, mit den argen Schwierigkeiten nicht nur, sondern auch mit mancher Anwandlung des Unwillens über gesuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerien, zu kämpfen !... Dass es dabey auch nicht an Stellen fehlt, die den grossen Kunstler gar nicht verkennen lassen, versteht sich von selbst » (AMZL, IX, n° 27, col. 433).

66. « Wenn du nicht fühlst, sag' ich, solche Musik gehe von Herzen zu Herzen, so — hat Einer von uns beyden keins ! » (*Ibid.*, col. 435).

variations pour piano, op. 36, parues à Vienne dans le courant de la même année. Le critique loue l'unité de ces variations, qui conservent toutes le caractère du thème. Il les compare à ces séries d'images qu'on trouve chez les poètes orientaux et qui représentent le même objet vu différemment. Quelques-unes sont artificielles, d'autres sont, par l'invention et la réalisation, de véritables petits chefs-d'œuvre. La conception originale de Beethoven paraît quand on compare ses variations à celles de Haendel ([67]).

Puis voici, toujours dans la *Gazette* de Leipzig, les premières mentions de l'ouverture de *Coriolan*. A propos de sa première exécution à Vienne, elle est brièvement jugée « pleine de force et de feu ([68]). Un peu plus tard, à propos de sa première exécution à Leipzig, pendant la foire, elle est appréciée comme une œuvre très importante, plutôt apparentée au style de Cherubini qu'aux œuvres orchestrales précédentes de Beethoven. Il faut surtout relever la constatation qu'elle cherche à produire « plutôt un effet profond qu'une impression brillante » ([69]).

Aucun de ces comptes-rendus ne cherche à rivaliser avec celui de Hoffmann. Le seul qui devait esayer de rattacher l'ouverture au drame de Collin et d'en indiquer la valeur expressive et psychologique a paru beaucoup plus tard, en 1825, dans la *Gazette musicale de Berlin* et est dû à A. B. Marx.

Au cours d'un concert, rapporte Marx, on a acclamé Mercadante, Paër et des variations sur un thème de Carafa, mais l'ouverture de *Coriolan* est passée inaperçue. Le public berlinois n'est donc pas préparé, comme par exemple celui de Leipzig, à apprécier de telles œuvres. Les programmes des concerts sont d'ailleurs de nature à avilir le goût du public et à lui faire oublier qu'il s'agit, dans cette ouverture, de « condenser l'idée qui anime la pièce, de préparer au drame et d'y amener l'auditeur ».

67. « B. folgt in diesem Werkchen der ältesten, besonders der altdeutschen Weise, Variationen zu schreiben, mehr, als der jetzt gebräuchlichen; und namentlich hat Händel Variat. in dieser Gattung, nur allerdings mit weit weniger frey und leicht bewegter, aber auch weniger hin- und herflatternder Phantasie, ausgearbeitet. Durch diese Prozedur hat B. auch diesem kleinen Produkte einen anziehenden Reiz des Ungewöhnlichen zu geben gewusst » (AMZL, X, nº 6, col. 94).

68. AMZL, X, nº 15, col. 239.

69. « Der Charakter dieser Ouverture ist gross, und ernst, bis zum Düstern; mit vieler Sorgfalt und unverkennbarem Fleiss ist sie streng und kunstgelehrt durchgeführt, und übrigens weit mehr auf tiefe, als auf schimmernde Würkung berechnet » (AMZL, X, nº 35, col. 559).

L'interprétation de l'ouverture que propose ensuite Marx est à rapprocher de celle de Hoffmann ([70]). A plus de douze ans d'intervalle, il reprend à sa façon le point de vue de l'auteur des *Kreisleriana* : Beethoven a dégagé et traduit musicalement, en dehors de toute contingence, l'idée du drame de Collin. Les personnages qui paraîtront ensuite sur la scène ne feront que matérialiser, mettre en anecdote ce que Beethoven a déjà exprimé sous sa forme la plus générale et la plus pure. Marx n'appuie pas, comme l'avait fait Hoffmann, sur l'interprétation fantastique de l'ouverture, où s'exprimerait « un monde d'esprits inconnu ». Pourtant tous deux sont d'accord pour y voir, non de la musique descriptive, mais une sorte d'épuration du conflit tragique, dont l'expression musicale est dégagée de tout élément anecdotique et transportée dans le domaine des idées pures.

Presque en même temps que l'ouverture de *Coriolan,* la *Gazette* de Leipzig signale la *Quatrième symphonie,* donnée d'abord sans succès au théâtre, puis dans un concert d'amateurs avec un succès que l'auteur du compte-rendu estime mérité, surtout par le premier *allegro,* « très beau, plein de feu et travaillé avec de riches harmonies » et par le *menuet* et son *trio* qui est « un caractère particulier et original » ([71]).

Cette information est bien brève et vague. Il ne semble d'ailleurs pas que la *Symphonie en si bémol* ait beaucoup attiré l'attention de la critique. Elle n'est signalée qu'assez rarement dans les correspondances de la *Gazette,* sans faire jamais l'objet d'une véritable analyse. En 1816, le correspondant de Cassel trouvait opportun de reprendre, à son sujet, le reproche de recherche excessive de l'originalité ([72]).

70. « Es ist in den meisten frühern Konzerten genug geschehen, um das Publikum... so weit hinunterzustimmen und vergessen zu machen, dass es bei der Ouvertüre auf etwas ganz anderes, auf die Konzentrirung der im Stücke waltenden Idee, auf die Vorbedeutung und Hinleitung zu ihr ankommt. Diese Aufgabe ist nun in Beethovens Ouvertüre zu Koriolan so gelöst, wie *er* es vermag. Wenn wir uns den stolzen, heftigen, gross-sinnigen Jüngling denken, von der Volkspartei verbannt, von den Edlen, für die er den Kampf mit jener einging, verlassen — an der Spitze der Erbfeinde siegreich auf Rom eindringend, aller Versöhnung unzugänglich, der Bitte taub und dann durch kindliche Liebe und Ehrfurcht vor der Mutter in seinem grimmigen Hass, in seinem Rachegelübde besiegt, sich nochmals verbannen und einsam in Vergessenheit und Nacht hinwandern, oder (wie andre Geschichtschreiber meinen) unter den Schwerdtern seiner argwöhnischen Krieger den Tod für seine Versöhnung leiden — da haben wir den Inhalt der Ouvertüre. Jeder Satz in ihr... hat unverkennbar Bedeutung und das Ganze stellt sich so inhaltschwer und gross zusammen, wie der Vorgang, erstirbt in Trauer und Dunkel, wie Koriolans Leben.

« *Soviel* wenigstens hätte dem Theile des Publikums voraus angedeutet werden sollen, der sich, wie gesagt, dergleichen gar nicht vermuthen kann und es schon darum nicht findet » (BAMZ, 1825, nº 49, 395-396).

71. AMZL, X, nº 18, col. 286.

72. « Dass dieser Componist in seinen Werken einen eigenen Weg geht, leuchtet auch aus diesem Werke ein; in wie weit dieser Weg ein rechter, und kein Abweg ist, mögen Andere entscheiden. *Uns* scheint der grosse Meister, hier, wie in mehreren seiner neuen Werke, hin und wieder doch allzubizarr und dadurch selbst für gebildete Kunstfreunde leicht unverständlich und abschreckend » (AMZL, XVIII, nº 44, col. 758-759).

C'est en 1821 seulement qu'on trouve, dans le *Conversationsblatt* de Vienne, le terme de « tableau d'âme », qui indique une interprétation expressive et romantique de la *Quatrième symphonie* ([73]).

Il faut attendre jusqu'en 1825 pour trouver dans la *Gazette musicale de Berlin,* sous la plume de Rellstab rendant compte de son voyage à Vienne, une interprétation détaillée, dans le sens romantique, de la *Quatrième symphonie*. La façon dont il comprend l'*adiago* est plutôt descriptive qu'expressive d'un état d'âme : il y voit la montée et l'éclatement d'un orage ([74]). Mais son interprétation du *menuet* et du *final* est moins matérielle, moins anecdotique, plutôt sentimentale ([75]). Tendance descriptive et expression sentimentale correspondent bien à la personnalité romantique que les *Mémoires* de Rellstab prêtent à Beethoven.

En avril 1808, la *Gazette* de Leipzig annonce que le *Concerto* pour piano, violon et violoncelle avec orchestre (op. 56) vient d'être exécuté à Leipzig. Le critique juge cette œuvre inégale, il y trouve de beaux passages, mais aussi trop d'endroits surchargés. Beethoven a eu le tort d'y lâcher la bride à son imagination. La première partie surtout est pleine de figures cherchées

73. « Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates gab am 30. April ihr viertes und letztes Concert. Beethovens herrliche Symphonie oder vielmehr Seelengemälde in B dur eröffnete es » (*Conversationsblatt*, Vienne, III, nº 36, 432).

74. « Wie ein schweres Gewitter zieht es langsam feierlich heran, umwölkt die Gipfel der Berge, verhüllt die Sonne, und droht mit leisem Donner, wie ein gereiztes Raubthier zuvor tief in sich selbst grollt, eh es mit dem lauten Gebrüll seines Grimmes aufspringt. In dieser Erwartung aber ist uns schauerlicher zu Muthe, als bei der Wirklichkeit der Gefahr... Jetzt reisst auch nach zwei zuckenden Blitzen das drohende Gewölk und beim Rollen des Donners, beleuchtet von dem Feuer der Blitze stürzt der Silberstrom des Regens gewaltig aber segensreich herab » (BAMZ, 1825, nº 20, 163).

75. « Die kecke, mitunter schauerlich kühne Menuett bildet mit dem Trio einen Gegensatz, wie zwischen Mann und Weib. Die Menuett bewegt sich gleichsam im wilden Ungestüm eines zürnenden männlichen Gemüths, dem der Unwille Thränen ins Auge treibt, aber männliche Thränen, wie Achill sie weint im Grimn über Agamennons verhöhnendes Unrecht. Das Trio dagegen schmeichelt sich mit sanfter Bitte ein und sucht die zürnende Brust zu beschwichtigen. Dazu kommt ein so zarter, wallender Rythmus, dass man die sanfte, wellenförmige Herzbewegung der bittenden Geliebten dazu zu sehen glaubt. Mitunter ist ein ganz leiser Zug des Lächelns sichtbar, das gewissermaassen der feine Faden ist, der beide Stücke verbindet und andeutet, dass die rührende Bitte und der stürmende Zorn beider wieder in das gemeinsame ruhige Gebiet der Neigung und des freundlichen Wohlwollens gegen einander zurückkehren werden...

« Ich weiss... gar nicht zu beschreiben, wie das kecke muthwillige und doch wieder so liebliche graziöse letzte Stück dieser Symphonie auf mich wirkt. Es ist ein ewig sprudelnder lebendiger Quell, der bald in muntern schäckernden Sprüngen, bald im leichten Tanz der Wellen anmutig vorüber eilt, immer klar und immer tief. Ja und so tief, dass Sonne und Himmel darin wieder spiegeln und wir durch das klare Element in eine Tiefe des Weltalls hineinblicken, wie sie nur in einem grossen edlen Gemüth so empfunden und so wiedergegeben werden kann » (*Ibid.*, nº 21, 169).

et bizarres, elle est aussi difficile à suivre qu'à exécuter. La troisième est plus simple et meilleure, mais n'a pas suffi à assurer le succès du concerto ([76]).

On peut, à la rigueur, considérer comme une interprétation romantique de l'œuvre l'indication que Beethoven y a lâché la bride à son imagination, éternel reproche de désordre révolutionnaire qui continue de poursuivre l'artiste original.

En 1808 paraît en librairie le recueil des soixante-trois compositions écrites par divers musiciens sur les vers de Carpani : *In questa tomba oscura* ([77]). Le compte rendu de la *Gazette* de Leipzig cherche à caractériser les principales d'entre elles. Sans vouloir lui donner une importance disproportionnée à son intérêt et à celui de l'œuvrette de Beethoven, il faut pourtant constater qu'il souligne le caractère expressif de sa musique ([78]).

La même année paraissent trois versions différentes d'une même œuvre. Il s'agit d'un *Grand Trio* pour deux violons et violoncelle, deux hautbois et clarinette ou deux clarinettes et basson. La *Gazette* de Leipzig estime que le niveau de cette composition n'est peut-être pas très élevé, mais qu'elle est agréable et charmante. Elle l'interprète comme « un tableau serein brossé d'une main légère, mais habile et sûre » ([79]), par conséquent dans un sens vaguement romantique.

LA CINQUIEME SYMPHONIE
LA SYMPHONIE PASTORALE
LA FANTAISIE AVEC CHŒUR

Lorsque l'analyse de la *Cinquième symphonie* par Hoffmann a paru dans la *Gazette de Leipzig*, en juin 1810, ce n'était pas la première fois que la revue de Rochlitz faisait mention de cette œuvre. Sa première exécution à Vienne, le 22 décembre 1808, dans le fameux concert où figuraient encore au programme la *Pastorale*, des fragments de la *Messe en ut*, la *Fantaisie* op. 80

76. AMZL, X, nº 31, col. 490.

77. Sur les circonstances de la composition, cf. TDR, III, 52.

78. « Nº 63 (Luigi v. Beethoven) sehr düster, trübe und schwermüthig. Die Begleitung ist höchst einfach, der Gesang fast bis zum monotonen Erseufzen absichtlich zurückgebracht. So ist es im ersten und dritten Theile, gegen welche der zweyte — der Mittelsatz — auch bey der nöthigen diskreten Ausführung doch zu sehr abzustechen scheint. Das Ganze ist dieses trefflichen Meisters nicht eben unwerth, wird aber dem Kranze seines Ruhms, schwerlich ein neues Blatt einflechten » (AMZL, XI, nº 3, col. 44).

79. AMZL, XI, nº 7, col. 109.

pour piano, orchestre et chœur, et divers autres morceaux, avait été simplement signalée (comme *Sixième symphonie,* tandis que la *Pastorale* portait le numéro 5) sans commentaire, l'auteur du compte-rendu se bornant à indiquer qu'il était impossible de juger des œuvres pareilles après une seule audition ([80]).

La première critique véritable consacrée par la *Gazette* à la nouvelle œuvre de Beethoven se trouve dans le compte-rendu de la double exécution qui en avait eu lieu à Leipzig peu après celle de Vienne. On y trouve les réserves rituelles sur la « bizarrerie » de certains passages. Mais l'intéressant est la tentative de caractériser les divers mouvements de la symphonie d'après leur contenu expressif, et surtout le final comme « effusion d'une puissante imagination » ([81]).

En 1812, le correspondant de la *Gazette* de Leipzig à Mannheim rend compte d'une exécution de la *Symphonie en ut mineur* en insistant sur l'impression de puissance ardente, d'élan et de triomphe que la symphonie a produite sur lui ([82]).

80. AMZL, XI, nº 17, col. 267.

81. « Der erste Satz (C moll) ist ein sehr ernstes, etwas düsteres, gleichsam unter sich hin brennendes Allegro, in der Empfindung wie in der Ausbreitung edel, gleich und fest gehalten, und bey vieler Eigenheit einfach, streng und ganz regelmässig behandelt — ein würdiges Stück, das selbst denen, welche der älteren Weise, die grosse Sinfonie zu bearbeiten, anhangen, reichen Genuss gewähren wird. Das Andante ist ganz eigenthümlich und sehr anziehend aus den heterogensten Ideen — aus sanft schwärmerischen und rauh kriegerischen — geordnet, und in seiner Art durchaus für sich allein stehend. Bey allem Anschein von Willkühr ist doch viel Studium, sicherer Ueberblick des Ganzen, und sehr sorgsame Ausarbeitung in diesem wunderbaren Satze zu erkennen. Das darauf folgende Scherzando (das ganz vollkommen auszuführen einem stark besetzten Orchester kaum möglich ist) haben wir, wir müssen es gestehen, seiner gar zu wunderlichen Launen wegen noch nicht recht geniessbar finden können; man weiss aber, dass es mit solchen Produkten des Humors in der Kunst gehet, wie — wenn uns dieser Vergleich erlaubt ist — mit den Raffinements der verfeinerten Kochkunst; man muss sich durch wiederholten Genuss erst dafür empfänglich gemacht haben, wo sie Einem dann oftmals nur allzulieb werden. Das Finale ist ein so stürmischer Erguss einer mächtigen Phantasie, wie derselbe schwerlich in irgend einer andern Sinfonie gefunden wird. Von dem, was eigentliche Ausführung heisst, ist hier wenig die Rede : aber die Gewalt der einander immer von neuem bekämpfenden Empfindungen, die immer erneueten Kontraste, welche überdies meistens einander aufs schärfste an die Seite gesetzt sind, die immer wiederkehrende Ueberraschung, welche durch jenes, sowie durch die Fremdartigkeit der Ideen und deren ganz ungewöhnliche Zusammenstellung, Folge und Vermischung, bewirkt wird : alles dies, vereinigt mit vielem Eigenthümlichen und sehr Pikanten in der Benutzung der Instrumente, reizt und spannet die Zuhörer während der ganzen Dauer dieses langen Satzes so sehr und so immer von neuem, dass ihm ein glänzender Effekt, überall, wo er gut ausgeführt wird, unfehlbar zu Theil werden wird » (AMZL, XI, nº 28, col. 433 et suiv.).

82. « Auch den dritten Abend schmückte, wie die beyden ersten, wenigsten Ein vorzügliches und neues Ensemble-Stück : Beethovens hier noch nie öffentlich, sondern nur einigemale im hiesigen Museum gehörte Symphonie aus C-moll — ein Glutstrom, der im ersten Satze, als in sich selbst noch zurückgedrängtes, nie ganz ausbrechendes Feuer erscheint, im Andante (mehr grandiös, als weich) nur zu höhern Kraftäusserungen vorbereitend auszuruhen scheint, im 3/4 Takte des Finale (ein ahnungsvolles Pianissimo, nur durch einzeln aufstrebende, bald wieder abbrechende Forte's unterbrochen, und wieder in der Tonart C-moll) immer mehr die Nähe des endlichen Ueberströmens seiner Macht verkündet, diese endlich, nach einem langen, spannenden Orgelpunct auf der Dominante mit dem Eintritte eines breiten 4/4 Taktes in C dur, in herrlicher Verklärung

Le 1er mai 1813, la *Cinquième symphonie* était exécutée à Vienne, dans un concert de l'*Augarten*. La *Gazette musicale viennoise* la considère, dans son compte rendu, comme une œuvre extrêmement originale, où Beethoven « se dégage des formes respectées par les vieux classiques », et comme exprimant « une passion élevée » peinte « dans toutes ses nuances et jusque dans son paroxysme pour se résoudre finalement en allégresse triomphante » ([83]).

En 1824, l'*Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt* de Vienne, rendant compte d'une nouvelle exécution de la *Cinquième symphonie* dans un concert de l'*Augarten*, estimait qu'il n'y avait pas lieu de se répandre en lieux communs à propos de cette œuvre gigantesque d'un « créateur d'univers musical » et se réjouissait, en style imagé, de voir les musiciens « rendre de nouveau visite, avec enthousiasme et recueillement, à la Tempé fleurie des compositions de Beethoven », où les promenades, paraît-il, se faisaient rares ([84]).

Parmi les sonnets consacrés à l'interprétation poétique de quelques symphonies de Beethoven, parus en 1825 dans la *Gazette musicale de Berlin*, le premier célèbre la *Symphonie en ut mineur* et cherche à en exprimer la signification ([85]).

entfaltet, mit allem Aufwand der prachtvollsten Instrumentierung seinen stolzen Gang wie einen Triumphzug schreitet, die höchste Stufe der Erhabenheit erreicht, und nach dem mächtigen und breiten, den End-Accord bis zur höchsten Befriedigung wiederholenden Schlusse, im Gemüthe des Zuhörers eine Erhebung zurücklässt, welcher sich der Total-Eindruck sehr weniger andrer Symphonien vergleichen darf. — Mit wahrhaft einziger Genialität hat Beethoven hier die Contraste verschiedener Takt- und Tonarten benutzt : ... der Anfang des Finale,... dessen anhaltendes Piano, in der Folge dessen Wiederholung im dürresten Pizzicato (hier nicht Haydnscher Humor, nicht Beethovensche Bizarrerie, oder Jean-Paulscher « Bockfuss » : sondern mit Besonnenheit berechnet auf Erhöhung der Spannung) — und nach diesem allen denn endlich das vereinte Eintreten aller Bedingungen, welche die höchste Befriedigung zu gewähren vermögen : der vollkommensten Taktart, der breitesten abgerundetsten Rhythmen, der reinsten und befriedigendsten Tonart... » (AMZL, XIV, n° 22, col. 382-383).

83. « Dieser Ausbruch genialer Phantasie, kraftvoller Grösse, dieses lebendige Bild hoher Leidenschaft in allen Abstufungen bis zu ihren heftigsten Momenten, und ihrer Auflösung in triumphirenden Jubel, ist allgemein als ein Meisterwerk des Verfassers erkannt, das im Fache grosser Instrumental-Musik einen klassischen Werth behauptet. Welche Fülle und Gediegenheit der Ideen ! welche reichhaltige effektvolle Instrumentierung ! Welcher wahre innere Genius ! Verliert sich auch der Verfasser zuweilen in die Unendlichkeit seiner Phantasie, schreibt er auch manchmahl über das regelmässige Verhältniss in den Bau der Perioden hinaus, so gibt ihm selbst diese Abschüttlung der von älteren Klassikern geehrten Formen wieder Gelegenheit, neue Schönheiten zu enthalten » (*Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, 8 mai 1813, col. 293).

84. ATUW, XVII, n° 60, 239.

85. BEETHOVENS SINFONIEN 1) IN C-MOLL

(ALLEGRO)

Geängstet Herz, unmuthig, grabbeklommen,
Verschmähst du fast den linden Trost der Klagen;
Will deiner Nacht noch keine Hoffnung tagen?
Der Quaal der Wunden nicht die Heilung kommen?

Enfin, à la fin de 1826, le *Moniteur musical* de Francfort-sur-le-Mein signale que la *Cinquième symphonie* a été exécutée à Cassel. Tout en se défendant d'exprimer autre chose que l'opinion d'un profane, le critique réitère les reproches adressés à l'œuvre à son apparition : inégalité, fautes de goût, bizarreries et surtout effroyable longueur qui rend l'audition extrêmement fatigante ([86]).

Aucun des auteurs de ces comptes-rendus n'a osé s'avancer aussi loin que Hoffmann dans l'interprétation de la *Cinquième symphonie*. Mais aucun ne considère que dans cette œuvre la musique se suffit à elle-même. Tous ont senti son originalité, sa puissance (qu'ils ont parfois trouvée excessive), son caractère monumental La plupart ont eu l'impression qu'il y avait dans cette œuvre l'exposé musical d'une sorte de lutte aboutissant à une victoire et à un chant de triomphe. Le sonnet de la *Gazette de Berlin* précise cette interprétation. Quant au compte-rendu de l'exécution à Cassel, il montre que, même à la fin de la vie de Beethoven, on pouvait encore trouver des critiques qui, complètement déroutés par la *Cinquième symphonie*, jugeaient opportun d'exprimer leurs réserves sur l'usage fait par Beethoven d'une originalité qui, malgré leur insuffisance, ne pouvait leur échapper.

(ADAGIO)

Sieh' eine Lichtgestalt vor dir entglommen —
Religion ! — sie lässt dich nicht verzagen !
Belehren wird sie über manche Fragen :
Vertrau' auf Gott! — das kann allein dir frommen !

(MENUETTO)

Ob das Geschick den Köcher auf dich leere,
Die Wuth der Schmerzen tausendfach sich mehre,
Du ringst nun standhaft, ja, mit Trutz und Hohn.

(FINALE)

Stimm' in den Siegeshymnus sel'ger Geister
Dann jubelnd ein, der Erdenschickung Meister,
Und ärndte, Dulder, die verdiente Krone !

(BAMZ, 1825, nº 3, 24 : *Allerlei* (*eingesandt*), 1er sonnet).

86. « Was kann und soll Ref. von diesem Riesenwerk sagen? Er ist viel zu bescheiden, es *beurtheilen* zu wollen. Nur sein Gefühl sey ihm erlaubt auszudrücken, wie es jedem Layen erlaubt ist. Dass diese, so wie alle Compositionen Beethovens, genial und originell ist, erkennt er in voller Demuth an. Ist aber auch alles Originelle in der Kunst *schön*? Dieses bezweifelt er. Ob nun gleich die heutige Sinfonie ihm klarer und fasslicher war, als die meisten *neueren* ihres Schöpfers, so hat sie doch viele Stellen, die so barock und wild sind, dass sie dem Ref. nicht ästhetisch schön, mithin dem guten Geschmack zuwider zu seyn schienen. Dabei ist nach seinem Gefühl die ungeheure Länge der Abtheilungen (Bestandtheile) besonders des fast *endlosen* dritten oder Schluss-Satzes, höchst ermüdend. Nichts ist (glaubt er) zweckwidriger, als den Zuhörer zu übersättigen und ihm keinen Wunsch des fernern Genusses zu lassen » (*Allgem. musikal. Anzeiger*, Francfort /M., nº 26 [23 déc. 1826], 207).

Une œuvre dont le titre et l'argument qui l'accompagnait suggéraient fatalement une interprétation romantique, c'est la *Sixième symphonie* ou *Symphonie pastorale*. Cet argument, le compte rendu de la première audition à Vienne, dans la *Gazette* de Leipzig, le reproduisait d'après le programme de la soirée :

> « Symphonie pastorale (n° 5), plutôt expression du sentiment que peinture.
>
> « 1er morceau. — Sentiments agréables qui s'éveillent dans l'homme à l'arrivée à la campagne.
>
> « 2e morceau. — Scène au bord du ruisseau.
>
> « 3e morceau. — Joyeuse réunion de paysans.
>
> « 4e morceau. — Eclatement du tonnerre et de la tempête, suivi de
>
> « 5e morceau. — Sentiments bienfaisants après la tempête, joints à la reconnaissance envers la divinité » (87).

Le compte rendu des deux premières auditions à Leipzig, paru peu après, estimait que la *Pastorale* était « un produit non moins curieux et original » que la *Cinquième*. Une analyse assez développée cherchait à préciser le contenu sentimental et pittoresque des divers mouvements. De-ci, de-là, le critique fait quelques réserves : un peu d'étrangeté, quelques longueurs, des libertés harmoniques. Il affirme, à la fin, sa confiance dans le succès de l'œuvre et déclare qu'un qualificatif ou sous-titre aide grandement l'auditeur à saisir une œuvre de ce genre. Mais sa critique suprême est formulée à la fin : le contenu de l'œuvre ne correspond pas à ce qu'annoncent les titres des diverses parties, il reste personnel à l'auteur. Il aurait donc mieux valu substituer au titre de la symphonie l'indication : « Fantaisies d'un musicien à propos des objets indiqués par Beethoven » (88).

87. AMZL, XI, n° 17, col. 267.

88. « Auf ein ziemlich einfaches und gewöhnliches Pastorale (Allegro ma non troppo), dem der Komponist selbst die Beyschrift gegeben hat, Erwachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande — und dem es an originellen Wendungen gar nicht fehlt, obgleich es so gehalten ist, dass der Haupteffekt auf die letzten Sätze fallen soll, folgt ein Andante con moto, vom Komponisten näher bezeichnet als : Scene am Bach — welches, den Ideen nach, höchst einfach, und in der Empfindung wie in der Ausführung sehr sanft, und (offenbar mit Absicht) auch sehr gleichförmig geschrieben ist. Uns scheint es, eben für das, was es ist und seyn soll, etwas zu lang. Die malerische Anlage des Ganzen aber ist ingeniös; und selbst einige nebenbey angebrachte, scherzhaft behandelte Kopieen einzelner kleinerer Erscheinungen (besonders gegen den Schluss) wird Niemand — liebte er auch sonst dergleichen gar nicht — ohne wohlgefälliges Lächeln vernehmen können, da sie die Gegenstände so äusserst treffend darstellen und eben, wie gesagt, nur scherzweise angebracht sind. Das Allegro n° 3, « Lustiges Zusammenseyn der Landleute », unterbrochen von « Sturm und Ungewitter », Allegro n° 4, halten wir für die vorzüglichsten Stücke des Werks. Sie sind ganz, was sie seyn sollen, und sind es mit einer Neuheit und Fülle der Ideen, wie mit einer Kraft und Wirksamkeit der Ausführung, dass man sie nicht ohne Bewunderung und Freude anhören kann. Die helle und ganz charakteristische Lustigkeit im ersten dieser Sätze hat nur in dem Jubel der Winzer in Haydns

Au début de 1810, la *Gazette* de Leipzig publie une étude assez détaillée sur la *Symphonie pastorale* ([89]).

L'auteur déclare d'abord l'œuvre de Beethoven « merveilleuse, pleine de vie ». On peut, dit-il, la placer « sans scrupule auprès de ses autres chefs-d'œuvre ». Puis il se demande si ce tableau de vie champêtre en forme de symphonie appartient au genre de la peinture musicale. La réponse est négative, car la *Pastorale* « n'est pas une représentation d'objets matériels de la campagne, mais bien plutôt une représentation des sentiments que nous éprouvons à la vue d'objets champêtres ». La tentative de Beethoven n'est donc pas dépourvue de goût et peut atteindre son but.

L'analyse du premier mouvement s'attache à montrer comment ses développements expriment l'intensité croissante des sentiments éprouvés par « le citadin qui cherche le repos à la campagne » en faisant intervenir successivement divers groupes d'instruments, divers rythmes et diverses modulations. Le deuxième mouvement « parle excellemment à l'âme en éveillant de doux sentiments ». Le choix de la tonalité, du rythme obstiné, des modulations, « tout cela doit ramener l'auditeur sensible des agitations d'une joie vive à une contemplation plus intérieure ». Le compte-rendu relève l'intérêt humoristique du passage où les instruments imitent le chant du rossignol, de la caille et du coucou.

L'*allegro* qui suit est jugé moins intéressant, moins riche d'idées, d'une harmonie, d'une instrumentation et même d'une composition plus monotones. Passant ensuite à l'*Orage*, le critique déclare que ce morceau « est incontestablement le plus réussi de tous ceux qui composent ce tableau champêtre » et qu'il pro-

Jahreszeiten ihr Seitenstück, und der brausende Sturm, mit alle dem, was ihn zu begleiten pflegt, ist mit einer Energie und Beharrlichkeit — ist selbst mit einer Verschmähung der, zu diesem Zwecke, gewöhnlich angewandten Mittel, durchgeführt, dass man wirklich über den Reichthum und die Kunst des Meisters erstaunen muss. Uebrigens möchten wir es freylich nicht unternehmen, alle Harmonieen, welche hier, und auch an einigen andern Orten dieses Werks, vorkommen, zu rechtfertigen. Das Ganze wird mit einem Allegretto (« Hirtengesang, Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm ») passend und anständig beschlossen, obgleich die vorhergegangenen Szenen dem Effekte dieses letzten Satzes an sich, etwas nachtheilig sind. Hier war Haydn in seiner Abendszene nach dem Sturm (in den Jahreszeiten) glücklicher; und auch Beethoven würde es gewesen seyn, wenn er, wie Haydn, diesen letzten Satz noch weit einfacher, sanfter und kunstloser geschrieben hätte. Das ganze Werk wird gewiss vielen Beyfall überall finden, wo man ohne vorgefasste Meynung daran, und mit gutem Willen und heiterem Muth in die Absichten des Künstlers eingehet. Hierzu thut bisweilen ein Wort — eine passende Benennung, gute Dienste : und darum wollen wir noch erwähnen, dass diese Komposition wol besser : Phantasieen eines Tonkünstlers auf Veranlassung jener, von Beethoven aufgegebenen Gegenstände — als eine Sinfonie genannt worden wäre » (AMZI, XI, nº 28, col. 435 et suiv.).

89. AMZI, XII, nº 16, col. 241-253. — Cette étude, longtemps attribuée à Hoffmann, est en réalité de Fischer. Cf. H. v. Müller, *Hoffmann als Musikschriftsteller*, dans *Süddeutsche Monatshefte*, 1908, I, 38. Le texte utilisé ici est celui de HWG, XV, 29-39.

duit « une impression tout à fait sublime ». La grande nouveauté de la composition de Beethoven est qu'au lieu de peindre seulement l'orage dans toute sa fureur et dans tout son fracas, selon la tradition des compositeurs médiocres, il en a évoqué aussi la lente approche et l'éloignement progressif. Le dernier mouvement évoque avec naturel et simplicité la joie des paysans après l'orage. Divers procédés rythmiques, harmoniques et d'orchestration expriment l'intensité de sentiments dont la vivacité atteint finalement « le plus haut degré de la joie, proche de l'allégresse bruyante ».

En février 1812, la *Gazette* de Leipzig insère, à propos de l'exécution de la *Pastorale* à Munich, un compte-rendu qui, après avoir constaté le perfectionnement progressif de l'art de la symphonie, déclare qu'il est difficile de « provoquer un sentiment déterminé dans l'âme de l'auditeur ». Beethoven, dans sa nouvelle œuvre, « nous élève au-dessus du vulgaire et nous transporte, parfois peut-être sans beaucoup de douceur, dans le royaume de l'imagination ». Ce sont surtout les deux premiers mouvements qui ont plu aux auditeurs. Le divertissement champêtre et l'*Orage* sont « pleins de caractère et de grandeur ». Mais Beethoven y emploie un langage musical que trop de gens, dans le public, ignorent encore, de sorte qu'il a été « difficile à l'auditeur non initié de pénétrer dans tous ces mystères qui lui sont fermés » (90).

En octobre 1815, un article de la *Gazette* de Leipzig, signé des initiales K. B., proclame que Haydn, Mozart et Beethoven ont porté la symphonie à un point de perfection inconnu jusque-là. Suit une analyse de la *Pastorale* à la lumière du programme indiqué par Beethoven en tête de chaque mouvement. En conclusion, le critique présente Beethoven comme un esprit sans cesse inquiet de nouvelles découvertes et le compare à un navigateur à la recherche de terres nouvelles (91).

90. « Ist es der blossen Instrumentalmusik, so kunstvoll sie auch der Meister nach ästhetischen Regeln geordnet haben mag, schwer, eine bestimmte Empfindung in dem Gemüthe des Zuhörers zu erregen, so sind doch die Versuche, mehr Licht in diese noch dunkle Region zu bringen, unsers Dankes werth. Was Beethoven durch diese seine Arbeit geleistet, wollen wir nicht unternehmen, hier zu erörtern. Excentrisch ist wol die Bahn, die er selbst sich vorzeichnet : er erhebt uns über das Gemeine, und versetzt uns, obwol manchmal ziemlich unsanft, in das Reich der Phantasie. Am meisten gefiel an der heutigen Symphonie das erste Allegro, minder die Scene am Bach (Andante) mit der — Wachtel, der Nachtigall und dem Guckuck. Die ländliche Unterhaltung (menuet) mit dem folgenden Ungewitter sind voll Charakter und Grösse. Doch wurde es dem nicht eingeweihten Zuhörer schwer, in all diese, ihm verschlossene Geheimnisse einzugehen. Wir haben in dem pantomimischen Tanze die oft nur willkührlich angenommenen Zeichen verstehen gelernt : die hier gebrauchte Sprache der Musik aber ist gar Vielen noch unbekannt, worüber sich niemand wundern wird, da von ihrer Seite noch so wenig gethan worden, um sich dem gemeinen Verstande zu erklären » (AMZL, XIV, nº 8, col. 125-126).

91. « Beethoven ist wol unstreitig der kühnste Segler auf den Fluthen der Harmonie. Jede seiner Reisen auf diesem Meere ist eine Entdeckungsreise. Scheint es auch zuweilen, als sey er verschlagen : immer leuchtet ihm des Pols unbeweglicher Stern; und zuletzt landet er doch stets an einer neuen Welt. Doch sich da ruhig anzusiedeln ist freylich seine Sache nicht ! » (AMZL, XVII, nº 41, col. 694).

Pourtant, même après pas mal d'années écoulées, la *Pastorale* ne s'était pas encore imposée à tout le monde. En 1819, le correspondant de la *Gazette* de Leipzig à Hildburghausen en faisait la constatation ([92]). Et en 1820, le correspondant à Leipzig de la *Gazette musicale* de Vienne estimait encore qu'il fallait un effort pour en pénétrer l'esprit ([93]).

Il n'y a pas lieu d'insister longuement sur ces appréciations. Guidées par les indications de Beethoven, elles ne pouvaient manquer de considérer la *Symphonie pastorale* comme exprimant des sentiments éprouvés par son auteur et comme s'adressant au sentiment de ses auditeurs. Aucun de ces comptes-rendus n'a essayé d'interpréter la *Pastorale* comme une œuvre descriptive. Ils ont tous tenté, plus ou moins confusément, de faire voir que son esprit était différent. C'est la nouveauté de cet esprit qui explique la résistance prolongée d'une partie du public à l'égard de la *Sixième symphonie*.

Le compte-rendu du concert donné à Vienne à la fin de 1808, au programme duquel figuraient, parmi d'autres compositions de Beethoven, la *Symphonie en ut mineur* et la *Symphonie pastorale*, signale aux lecteurs de la *Gazette* de Leipzig, comme dernière œuvre exécutée ce jour-là, une « Fantaisie sur le piano, qui se termine peu à peu par l'entrée de l'orchestre, et finalement par l'intervention des chœurs comme final » ([94]).

Cette œuvre originale, où Beethoven essayait pour la première fois d'associer le chœur au final d'une œuvre instrumentale, n'a été cette fois-là, l'objet d'aucun commentaire. C'est plus de trois ans après, en mai 1812, que la *Gazette* en insère une analyse, à l'occasion de sa publication ([95]).

Le début de l'étude définit la « Fantaisie » comme « le véritable point culminant du génie qui tire sa création de lui-même, qui trace ici son propre tableau d'âme et pour qui la forme artistique ne devient qu'un simple miroir réfléchissant de sa vie intérieure ». Le génie du créateur s'y représente lui-même purement, « sans aide étrangère, sans la contrainte d'une forme quelconque im-

92. « Ueber die Gründe, warum dieses vortreffliche Werk dennoch nicht durchaus und allgemein gefallen will (wie es auch mit mehren neueren Sinfonien dieses Meisters der Fall ist), behält sich Ref. vor, zu anderer Zeit einiges zu sagen » (AMZL, XXI, nº 32, col. 545).

93. « Das Werk ist bekannt, deshalb will ich nur nach dem Eindrucke, den dasselbe bey dieser Aufführung auf mich machte, bemerken, dass man bey aufmerksamem Hingeben auch mit den störenden Spielereyen der musikalischen Nachahmung, durch den *Geist*, der in dem Ganzen weht (und am klarsten in den ersten Sätzen sich ausspricht), wiederum ausgesöhnt wird » (*Allg. musikal. Zeitung*, Vienne, 1820, nº 12, col. 93).

94. AMZL, XI, nº 17, col. 268.

95. AMZL, XIV, nº 19, col. 307 et suiv. — Cette analyse, longtemps attribuée à Hoffmann, figure dans HWG, XV, 70-74, d'où sont extraites les citations utilisées ici.

posée ». Si chaque artiste digne de ce nom en usait ainsi et s'asservissait moins à la tyrannie des formes, « toute fantaisie serait une véritable autobiographie et permettrait de jeter un coup d'œil clair dans l'intimité de son action créatrice, de contempler son travail et son activité, de pénétrer pour ainsi dire dans l'atelier de sa pensée » ([96]).

C'est donc un véritable portrait psychologique de Beethoven par lui-même que cette *Fantaisie*. Son aspect général montre « l'effort d'un génie aux pensées profondes pour s'élever de la mer des harmonies infinies jusqu'à la suprême clarté et à la suprême contemplation de soi-même » ([97]). La première partie consiste en un *adagio* pour piano seul où l'abondance parfois chaotique des idées peut être considérée comme représentant le bouillonnement d'idées à la fois exubérantes et incertaines qui prélude à une carrière d'artiste ([98]). Le chœur fait passer la *Fantaisie* au langage parlé, « de même que le génie, parvenu à la conscience de lui-même, aspire maintenant à se livrer dans la plus grande clarté possible ». Il parle non seulement au sentiment, mais aussi à l'intelligence. Le sentiment, ainsi occupé d'impressions variées, « est contraint de se perdre et de se dissoudre lui-même en sonorités, par sympathie » ([99]).

Les strophes que chante le chœur sont jugées heureusement choisies, elles ajoutent la satisfaction de l'intelligence à celle de l'âme qui a déjà perçu les harmonies de l'artiste. Ce final, « jusqu'ici tout à fait inattendu dans une fantaisie », produit un effet magnifique. « Il ne peut manquer d'émouvoir tout le monde et d'engendrer le plus bel état d'âme » ([100]).

L'abondance des impressions nouvelles que cette *Fantaisie* produit sur l'auditeur est telle que celui-ci « finira par s'oublier lui-même dans leurs cercles magiques ». Son étude d'un point de

96. HWG, XV, 70.

97. *Ibid.*, 71.

98. « Man kann sich dies als eine Vorrede des Künstlerlebens zu seiner Laufbahn denken. Bilder und Träume drängen sich unter und durcheinander, verlieren sich in dicht geschlungenen Wechseltanz, und die Entwickelung ist noch vorbehalten — das Selbstbewusstsein scheint noch zu fehlen » (*Ibid.*, 71).

99. « Diese Idee ist nun offenbar originell, neu, und auch glücklich. Der Künstler, seinem Gefühl überlassen, beginnt sich in seiner Schöpfung selbst erst allmählich zu ahnen und zu erkennen. Er wählt und wühlt, dahergetrieben im Meere der Töne. Allmählich konzentriert er sich auf ein Hauptgefühl, das er dem grössern Zirkel verwandter Klänge mitzuteilen strebt. Dieses Streben erweitert sich und dringt in raschem Fluge vorwärts, immer deutlicher, immer bestimmter, und gelangt endlich zur vollen Wortsprache aus klarer Selbstbeschauung. Der Genius, der erst in unartikulierten Tönen unmittelbar zum Gefühl sprach, redet jetzt zugleich in artikulierten Worten zum Verstande, und beschäftigt das Gemüt mit einer Vielseitigkeit, der es nicht entgehen kann, in der es sich verlieren und in freudiger Teilnahme selbst in Töne sich auflösen muss » (*Ibid.*, 72).

100. *Ibid.*, 73.

vue artistique n'épuise d'ailleurs pas l'intérêt qu'elle présente : elle renferme « une grande quantité de traits psychologiques du caractère artistique de Beethoven » ([101]).

Il n'est pas trop surprenant que ce compte-rendu ait été attribué à Hoffmann. Les idées en sont bien voisines des siennes. Ce caractère d'effusion directe du génie, reconnu ici à la fantaisie, cette distinction entre la fantaisie libre et la rigide sonate, ce portrait du génie par lui-même, cette prédominance de l'élément affectif, auquel les paroles viennent ajouter un élément rationnel pour achever de produire sur l'auditeur une impression totale à laquelle toutes ses facultés auront part, tout cela constitue une interprétation romantique de la *Fantaisie avec chœur*, une interprétation expressive et en quelque sorte magique que Hoffmann n'aurait sans doute pas désavouée.

On trouve une autre interprétation expressive de la même œuvre dans le *Leipziger Kunstblatt*, à propos d'une exécution à Breslau, le 1er août 1818. Sentiment, peinture musicale, monde des esprits, mystère de l'âme beethovenienne dont la production s'adresse au cœur : c'est encore une interprétation romantique que l'auteur du compte-rendu propose à ses lecteurs ([102]).

Le 26 février 1822, à Paris, Moscheles prit part à un concert donné à l'Académie royale de musique. Sous le titre d'*Hommage à l'harmonie*, dit la *Gazette musicale* de Vienne, il y joua avec beaucoup de brio la *Fantaisie*. Mais l'exécution du chœur fut mauvaise et l'œuvre reçut un accueil incertain, où les murmures et les sifflets se mêlaient aux applaudissements. Le correspondant interprète, lui aussi, la *Fantaisie avec chœur* dans un sens hoffmannien, en soulignant qu'elle groupe piano, orchestre et finale-

101 « Sie muss den Zuhörer so sehr in die Neuheit und den Wechseltanz der Gedanken, denen er immer, jedoch vergebens nachzugehen versucht, verflechten, dass er sich endlich in ihren Zauberkreisen vergisst. Nächst dem Studium der Kunst ist hier eine reichhaltige Menge psychologischer Züge von Beethovens Künstlercharakter niedergelegt, deren Entwickelung freilich hier zu weit führen müsste, aber zu interessanten Aufschlüssen führen könnte » (*Ibid*, 73).

102. « ... eine Phantasie von Beethoven, originell, geistreich, mitunter phantastisch, aber dennoch im Ganzen köstlich. In dieser Phantasie ist ein Wunderreich von harmonischen Tönen aufgeschlossen. Sie streift bald keck bis zur Sphäre des Geisterhaften hin, bald kehrt sie wieder sanft wie ein Frühlingsgesang zur Erde nieder, das stillauflauschende Herz mit Blumen zartester Empfindung überschüttend. Möge der treffliche Künstler hier und da, besonders in der musicalischen Malerei sich in den Farben vergreifen, sie oft zu grell und wie im niederländischen Stil auftragen, so dass die Färbung fast barock erscheint : ist er doch ein höchst seltner Mann von reicher bildsamer Phantasie. Er steht uns noch zu nah, die Tiefen seines Geistes sind für die grosse Masse noch viel zu geheimnissreich, und die Bahn, die er unstreitig mit ganz eigenthümlicher Originalität gebrochen, ist noch zu fremd. « Grossen Geistern muss man sich », wie Tieck meint, « erst demüthigen, ehe man sie ganz empfinden und dann beurtheilen will ». Die Phantasie wurde... mit einer seltenen Kunstfertigkeit, mehr aber noch mit Gefühl, Geist und sprechendem Ausdruck vorgetragen. Nur ein Künstler, der selbst etwas treffliches schaffen kann, vermag in den Geist eines kunstverwandten Meisters einzudringen » (*Leipziger Kunstblatt*, nº 154 [24 septembre 1818], 628).

ment chœur comme pour mieux rendre hommage à la déesse de l'harmonie par la réunion de tous les procédés de composition musicale à sa disposition ([103]).

Enfin, en 1823, la *Gazette* de Rochlitz signalait une exécution de la *Fantaisie* à Leipzig en un compte-rendu où on retrouve un certain nombre d'idées ou d'expressions romantiques : le « bariolage fantastique », l' « étrange », le « légendaire » indiquent que le critique a attribué à la *Fantaisie* une valeur expressive selon des conceptions analogues à celles de Hoffmann ([104]).

Il y a donc, au fond, accord entre les principaux de ces comptes-rendus de la *Fantaisie avec chœur*. Cet accord n'est pas surprenant : l'œuvre favorise cette interprétation expressive et romantique par la façon originale dont Beethoven a traité le piano d'abord seul, puis avec accompagnement d'orchestre, pour faire enfin intervenir le langage articulé dans le chœur, si bien que la pièce, dans son ensemble, a l'air d'être une ascension vers l'expression nette d'un sentiment que les paroles viennent préciser sans équivoque. La critique romantique ne pouvait guère, à son sujet, exprimer d'autre opinion.

EGMONT. LE QUATUOR op. 74. LIEDER. LE CHRIST AU MONT DES OLIVIERS.

Lorsque Hoffmann publia, en 1813, sa critique de la musique de scène d'*Egmont*, ce n'était pas la première fois que la *Gazette* de Leipzig signalait cette œuvre. D'autres revues auraient même pu la devancer. Mais, chose curieuse, lors de la première représentation d'*Egmont* avec la musique de scène de Beethoven à Vienne, le 24 mai 1810, la partie musicale ne semble pas avoir beaucoup frappé la critique. Le seul journal viennois qui rende

103. « Es würde schwer seyn, eine Erklärung über das Werk des originellsten Compositeurs in Deutschland zu geben. Es scheint, so viel man davon urtheilen kann, wenn man in die Ideen eines solchen Meisters einzudringen versucht, dass er glaubte der Göttin der Harmonie nicht besser huldigen zu können, als wenn er alle Gattungen der Musik, die ihr zu Gebothe stehen, zu ihrem Lobe vereinigte. Man findet darin von allem : eine Ouverture, Märsche, Andante's, Rondo's, Variationen, Gedanken von bewundernswürdiger Kraft, begleitet von seltsam gearbeiteten Passagen, Echo's des Pianofortes und des Orchesters, Stellen, wo man nur die Kunst empfindet, und sehr anmuthige Gesänge, Accorde die, so zu sagen, unbekannt sind, und doch von sehr einfacher Art » (*Allgem. musikal. Zeitung*, Vienne, 1822, n° 27, col. 209-210).

104. « Das mit dem Fortepiano allein ganz einfach anhebende Werk webt in bunt phantastische Gruppen gar herrlich variirte Melodieen. Oft tritt es dem Hörer wie ein angenehm reizendes Geschwätz entgegen; oft hebt es sich bis zum höchst Genialen und oft bis zum mährchenhaft Sonderbaren » (AMZL, XXV, n° 25, col. 400).

compte de la soirée, *Der Sammler,* n'en fait aucune mention ([105]). Deux ans après également, *Egmont* ayant été donné au Burgtheater, un autre journal, l'*Oesterreichischer Beobachter,* signalait encore la représentation sans citer le moins du monde Beethoven et sa partition ([106]).

C'est le correspondant munichois de la *Gazette* qui, en 1812, fait la première allusion à la musique d'*Egmont.* Il reconnaît dès le début la manière originale et caractéristique de Beethoven. Il regrette toutefois de ne pas trouver dans l'ouverture « cette disposition intime et cette clarté qui seule peut émouvoir notre sentiment ». Il regrette aussi que la mise en scène du songe d'Egmont ait supprimé l'apparition allégorique, ce qui a rendu les intentions du compositeur incompréhensibles à bien des gens. Quant à la *Symphonie de victoire* qui termine l'œuvre et qui constitue déjà le final de l'ouverture, il reproche à Beethoven d'avoir été « tellement pénétré par son sentiment » qu'il fait monter les violons à l'extrême limite de l'aigu, ce qui, dans beaucoup d'orchestres, produira de fâcheuses sonorités ([107]).

Les quelques expressions signalées suffisent à montrer que l'auteur de ce compte-rendu est partisan de l'interprétation expressive de la musique et qu'il recherche dans la partition d'*Egmont* l'expression de sentiments.

Fin mars 1814, la *Gazette* publie, sous la signature K. B., une série de poésies dont chacune est consacrée à l'un des numéros de la partition d'*Egmont* et cherche à en préciser la valeur expressive ([108]).

En 1815, le correspondant de la *Gazette* à Mannheim signale une exécution au concert de l'ouverture d'*Egmont.* Il la déclare inintelligible à qui n'a pas un souvenir précis du drame de Gœthe et pense qu'elle représente surtout « le triomphe auguste de l'élément supra-terrestre » ([109]).

En 1821, le correspondant de la *Gazette* à Francfort, rendant compte de la première représentaion dans cette ville du drame de Gœthe accompagné par la musique de Beethoven, juge cette musique « magnifique et jaillie d'un esprit profond et inspiré ». Tantôt elle exprime « la lutte pour la liberté », tantôt elle fait

105. *Der Sammler,* Vienne, II, n° 65, 270.

106. *Oesterreichischer Beobachter,* Vienne, n° 160 (8 juin 1812), 692.

107. AMZL, XIV, n° 40, col. 656.

108. AMZL, XVI, n° 13, col. 205-206.

109. « Verständlich ist Beethovens Ouvertüre nur demjenigen, dem Göthe's *Egmont* vor Augen schwebt; der hehre Triumph des Ueberirdischen, die Verklärung des entfesselten Geistes spricht sich in dem Jubel aus, der dem Kampfe und dem Treiben des Irdischen folgt » (AMZL, XVII, n° 20, col. 329-330).

entendre « des échos de cette patrie lointaine où Claire est revenue et où chaque cœur a le désir d'aller s'il ne trouve ici-bas plus rien à aimer » ([110]).

Enfin, dans la *Gazette musicale de Berlin,* Marx signale, en 1827, la publication d'un arangement de l'ouverture et des entr' actes d'*Egmont* pour quatuor à cordes et cherche à définir l'originalité de l'œuvre. Il estime que c'est la première fois « où la musique instrumentale a été employée consciemment et intentionnellement à représenter seule une idée et la marche d'une action ». C'est d'ailleurs, ajoute-t-il, la grande nouveauté de l'art beethovenien en général: « l'emploi conscient et intentionnel de la musique instrumentale pour exprimer, pour représenter une pensée déterminée » ([111]).

Tous ces comptes-rendus se fondent sur l'interprétation expressive de la musique.Mais le plus net est celui de Marx. Adversaire de la conception kantienne, Marx n'a que mépris pour ceux qui ne considèrent la musique que comme un jeu de sonorités. Pour lui, le grand mérite de Beethoven, son innovation capitale aura été de faire servir la musique instrumentale à l'expression d'une idée déterminée. La conception de Marx se rattache évidemment à la conception romantique de la musique expressive. Mais elle ne considère pas, comme celle de Hoffmann, que la musique établit une communication directe avec le monde des esprits, l'infini ou l'absolu. Plus prosaïquement, elle exprime dans son langage des émotions, des sentiments ou même une « idée » de l'auteur, une idée précise. Et Marx est prêt à en faire la démonstration pour un grand nombre des principales œuvres de Beethoven. Cette conception offre un intérêt primordial. Elle sera à la base de la biographie de Beethoven que publiera Marx et qui sera un des premiers travaux d'ensemble consacrés à Beethoven.

110. « Die Musik, eines der vortrefflichsten Werke des grossen Tondichters, ist herrlich und aus tiefem, begeistertem Geiste entsprungen. Bald das frische, irdische Treiben, und den männlichen Kampf für Freiheit schildernd, bald wieder Anklänge aus der fernen Heimath, in welche Klärchen zurückkehrte, und wohin sich jedes Herz sehnt, wenn es hienieden nichts mehr zu lieben findet ! » (AMZL, XXIII, nº 21, col. 367).

111. « Für den Beobachter der Kunstentwickelung wird diese Komposition als die erste, in welcher Instrumentalmusik mit Bewusstsein und Absicht zu selbstständiger Darstellung einer Idee und fortschreitenden Handlung angewendet worden, noch besonderes Interesse haben, wenn gleich Beethoven in der Abschiedssonate, in der 54ten, 111ten, 110ten Sonate, in der Es-dur-, C-moll-, A-dur-, Pastoral- und Chorsymphonie und andern spätern Werken seinen Flug höher gerichtet und vollendeter seine Idee dargestellt hat.

« Dies ist auch, wenn wir alle seine Werke überblicken, *das Neue,* das er der Welt geschenkt : die bewusste und absichtliche Verwendung der Instrumentalmusik zum Ausdruck, zur Darstellung eines bestimmten Gedankens. Hierhin hat ihn denn natürlich das der zahlreichen Künstler und Dilettanten, denen die Musik im Ohre sitzen bleibt und die an ihr nur *das Klingen* vernehmen, nicht begleiten können, und daher die verbreitetere Anerkennung seiner frühern Werke, in denen seine eigne Idee sich noch nicht hervorgearbeitet hatte » (BAMZ, 1827, nº 25, 194).

En mai 1811, la *Gazette* de Leipzig rend compte du *Quatuor* op. 74 qui vient d'être édité chez Breitkopf et Härtel. Le critique rappelle tout d'abord que les six premiers quatuors de Beethoven ont permis de le placer à côté de Haydn et de Mozart. Malheureusement, ceux qu'il a fait paraître depuis un an environ procèdent d'un esprit entièrement différent : la bizarrerie s'y allie au fantastique, et l'art avec lequel des éléments hétérogènes sont amalgamés est « si profond et si pesant que le sombre esprit de l'ensemble a complètement englouti ce qu'il pouvait y avoir de léger et d'aimable dans les détails ». Le nouveau quatuor appartient à cette dernière catégorie. « Il exerce, comme toute œuvre géniale, une certaine puissance sur l'auditeur; mais ce n'est pas pour le cajoler ».

Ces réserves d'ordre général une fois formulées et développées, le critique passe à l'analyse de l'œuvre. Parmi ses appréciations, il faut relever celle de l'*adagio*, qui se perd dans une « lugubre confusion » et semble frôler « la limite du bel art, qui doit émouvoir, mais non torturer ». Il conseille aux jeunes artistes d'étudier cet *adagio* « dans ses tournures et ses progressions harmoniques; mais pas précisément pour l'imiter en tout ». Quant au dernier *allegro*, il semble « transporter soudain l'auditeur parmi les sonorités guerrières d'une nation sauvage » Dans sa conclusion, l'auteur du compte-rendu reproche à Beethoven de « se livrer uniquement au jeu subjectif de son imagination » et estime que cette manière risque de conduire la musique instrumentale à sa perte. Le genre du quatuor est d'ailleurs impropre à ce style de composition, car son rôle est plutôt de « rasséréner l'âme par le doux et bienfaisant jeu de l'imagination » ([112]).

Comme beaucoup d'autres, ce compte-rendu reproche à Beethoven de fâcheuses innovations alors qu'il eût été si simple de s'en tenir au genre musical illustré par les classiques qui l'avaient précédé. Il attribue à la musique une valeur expressive dans le sens romantique et reproche à Beethoven, non de manquer d'expression, mais plutôt de chercher à faire exprimer au quatuor des

112. « Beethovens Genius bedarf unserer Lobreden nicht, und wird schwerlich auf unsre Wünsche achten. Doch wenn der Künstler — er sey Dichter oder Tonsetzer — sich, unbekümmert um Einheit und Reinheit des Effects, *nur* seinem subjektiven Phantasiespiel glaubt hingeben zu dürfen, um das Schöne zu schaffen : so darf der kunstliebende Empfänger sich an die objektive Einheit und Schönheit des Products allein halten, und anzeigen, was ihm darin den reinen, vollen Genuss gestört habe. Schreiber dieses gesteht mit der ihm zur Natur gewordenen Aufrichtigkeit, die Pflicht ist, in der Kunst, wie im Leben, und mit der Ueberzeugung, dass die Freunde der freundlichen Kunst mit ihm gleich denken : *er könne nicht wünschen, dass die Instrumental-Musik sich in diese Art und Weise verliere.* Aber am wenigsten wünsche er dieses bey dem Quartett — einer Gattung, die zwar des sanften Ernstes und der klagenden Schwermuth fähig, doch nicht den Zweck haben kann, die Todten zu feyern, oder die Gefühle des Verzweifelnden zu schildern, sondern das Gemüth durch sanftes, wohlthuendes Spiel der Phantasie zu erheitern » (AMZL, XIII, nº 21, col. 351).

sentiments pour lesquels il ne serait pas fait. D'après le critique, le quatuor ne peut exprimer que des sentiments doux et aimables. Or Beethoven le pousse vers le lugubre, vers l'expression d'une énergie indomptée et farouche. Il le détourne donc de sa destination traditionnelle et le fait servir au « jeu subjectif de son imagination » en lui faisant exprimer des idées qui ne peuvent, ici, toucher l'âme de l'auditeur et provoquer chez lui des sentiments qui correspondent à ceux de l'auteur. Par la faute de Beethoven, la musique ne peut ici remplir son rôle de médiatrice et établir cette communication directe et intuitive entre l'âme de l'artiste créateur et celle de l'auditeur réceptif. C'est le genre de reproche que sans doute Hoffmann ou Bettina auraient pu formuler à l'adresse de Beethoven s'ils l'avaient cru capable d'une pareille erreur : vouloir faire exprimer à un genre musical un sentiment auquel ses moyens d'expression mêmes le rendent inapte.

Au mois d'août, la même *Gazette* signale la publication de *Six chants* op. 75. La musique destinée à une poésie ne peut guère qu'être expressive. Il est donc normal que l'auteur du compte-rendu examine les *Six chants* de ce point de vue. D'après lui, Beethoven a, en général, bien saisi l'expression convenable, réserve faite pour une partie du premier lied (*Kennst du das Land...*). La *Chanson de la puce* lui paraît particulièrement réussie. Mais il estime cependant que le vaste esprit de Beethoven n'est pas à l'aise dans des compositions de ce genre, où les paroles lui imposent diverses limitations. Pour lui comme pour Hoffmann, Beethoven est surtout à l'aise pour s'exprimer dans la musique purement instrumentale ([113]).

Les deux premiers numéros de la *Gazette* de Leipzig pour 1812 portent le compte-rendu de l'oratorio : *Le Christ au Mont des Oliviers*, qui avait déjà été exécuté plusieurs fois à Vienne sans qu'une critique détaillée en fût faite et qui venait d'être édité chez Breitkopf et Härtel ([114]).

Le début du compte-rendu cherche à préciser les caractères de l'oratorio par rapport à ceux du drame. Il part de ce prin-

113. « Nr 3 — Flohlied. — Dieses einzige Stück mehr wert, als ganze Bande mittelmässiger, und in ihfer Mittelmässigkeit untadelhafter Lieder. Man muss sich dabey die ganze wilde Scene und ihre Absicht, auch die geniale Teufeley und Laune des Rhapsoden denken : es steckt das wirklich alles in der abentheuerlichen, burlesken, aus schwerfällig gemüthlicher Antiquität und ganz moderner Malerey (besonders im Chor bey dem *Knicken*) zusammengesetzten Musik. Wer es so zu verstehen und gleichsam auszukosten versteht, wird wol Rec. Recht geben, wenn er behauptet : *das* hätte Niemand so zu treffen vermocht, als ein Künstler, eben wie B., und auch dieser nur in sehr glücklicher und ganz eigen gelaunter Stunde ! » (AMZL, XIII, nº 35, col. 594-595).

114. AMZL, XIV, nº 1, col. 1 et suiv., nº 2, col. 17 et suiv. — Ce compte rendu, longtemps attribué à Hoffmann, figure dans HWG, XV, 50-60, d'où sont extraites les citations utilisées ici.

cipe que l'oratorio se comporte vis-à-vis du drame « comme le récit vis-à-vis d'un événement ». Donc le poète et le musicien, qui dans le drame s'expriment sans préparation et suivent les événements dans leur déroulement, doivent dans l'oratorio se montrer capables, tel l'orateur, de diriger la marche des événements d'après un plan préalable et conformément à des sentiments déterminés. Des différences bien nettes en sont la conséquence dans les deux genres ([115]).

L'opéra représente des événements et les sentiments qui les accompagnent, tandis que l'oratorio ramène l'événement à son moment le plus important et à un sentiment principal, obligeant ainsi l'artiste à concilier la diversité de l'événement avec l'unité du sentiment. Le poète de l'oratorio fera donc d'abord un plan pour indiquer au musicien le sentiment général qui doit s'exprimer dans l'œuvre. Puis il réalisera le poème en tenant compte de la nécessité d'offrir au compositeur l'occasion de varier les expressions du sentiment principal qu'il s'agit de communiquer aux auditeurs.

Le poème du *Christ au Mont des Oliviers* est jugé assez faible, mais offre pourtant au musicien diverses occasions de varier l'expression du sentiment principal. Beethoven s'est conformé aux indications que lui fournissait ce poème, et cet accord de la poésie et de la musique doit agir sur le sentiment de tous ceux qui possèdent les dispositions naturelles nécessaires ([116]).

L'analyse qui suit recherche la valeur expressive de chaque morceau. L'ouverture traduit et concentre le sentiment principal de l'œuvre : la lutte entre l'horreur humaine de la mort et la nature divine dans le cœur du Christ. Au début, les instruments graves retentissent en mi bémol mineur, tonalité à laquelle Schubart a attribué une signification fantastique ([117]).

Après avoir analysé en détail le caractère expressif de l'ouverture, l'auteur du compte-rendu étudie les procédés d'expression utilisés par Beethoven dans chaque morceau. L'air : *Mon*

115. « So neigt das Oratorium, indem es nicht eine unbekannte Begebenheit erzählen, sondern eine bekannte als Mittel gebrauchen will, gewisse Empfindungen zu erregen — mehr zu erschöpfender Tiefe, während das Drama mehr das Weite und Breite der Darstellung im Vergegenwärtigen der Begebenheit sucht. — Daher muss der Stoff des Oratoriums einfacher, und keine eigentliche Begebenheit in weitem, ausführlichem Zusammenhange, sondern vielmehr ein wichtiger, belehrender, tiefe Gefühle anregender Moment, aus der Begebenheit aufgegriffen, sein » (HWG, XV, 50).

116. « Aus dieser rühmlichen Uebereinstimmung nun ist zuvörderst die Wärme, Frischheit, Kraft und Fülle entstanden, die jeden ergreifen muss, der das Werk würdig ausführen hört, und in dessen Innern sich nur die allgemeinen Bedingungen, durch Dicht- und Tonkunst gerührt und begeistert zu werden, vorfinden » (*Ibid.*, 52).

117. « ... Tonart, von welcher *Schubart* (Charakteristik der Töne) in seiner energischen Sprache bemerkte, wenn Gespenster reden könnten, so müssten sie aus dieser Tonart, mit ihren frostig packenden, erschütternden Klängen, sprechen » (*Ibid.*, 53).

âme est émue est « certainement un des airs de ce caractère les plus expressifs ». L'arrivée du séraphin est indiquée de façon « surprenante et pittoresque » dans la tonalité « aimable » de la mineur. Dans le chœur des anges, le passage : *La damnation est leur sort* est « véritablement effrayant et impressionnant ». A la fin du récitatif où le séraphin rappelle que le genre humain ne peut participer à la vie éternelle tant que l'œuvre de rédemption ne sera pas accomplie, la musique est jugée « véritablement mystique » et de nature à provoquer « une sorte de frisson secret ».

L'analyse continue ainsi à chercher les caractéristiques de chaque morceau. Elle estime que le chœur triomphal des anges qui clôt l'œuvre n'est guère à sa place, puisque le Christ vient seulement d'être arrêté par les soldats et que sa passion est à peine commencée. Mais ce final était rendu nécessaire par le respect de la tradition. Il est d'ailleurs favorable au musicien.

La conclusion est que Beethoven a traité le sujet de la façon qui convenait le mieux à son tempérament et qu'il en a fait un chef-d'œuvre où seule l'absence d'une fugue amplement développée est à regretter.

La distinction établie dès le début de ce compte-rendu entre le drame et l'oratorio, genre narratif ou épique, est fondée. La conséquence qu'en tire le critique sur l'importance du sentiment dans l'oratorio est bien de son époque et l'amène tout naturellement à examiner la partition de Beethoven du point de vue de sa valeur expressive. Cette valeur expressive est telle que la musique, en un certain endroit, devient « mystique » et provoque chez ses auditeurs un « frisson secret » : elle est donc considérée comme mettant en contact le monde supra-sensible avec notre sentiment, sans l'intermédiaire de la raison ou des idées claires. C'est bien la conception de Hoffmann, et il n'est pas surprenant que ce compte-rendu aussi ait pu lui être attribué.

Souvent exécutée dans diverses villes, l'œuvre est assez fréquemment citée par les correspondants de la *Gazette*. En général, ils ne cherchent pas à l'apprécier, ou se contentent d'un adjectif élogieux pour la qualifier. Seul le correspondant de Munich fait exception. Il n'est d'ailleurs pas d'accord avec la critique, estime que le caractère de l'œuvre est beaucoup plus du ressort du drame que de l'oratorio et que la place du *Christ au Mont des Oliviers* est plutôt dans la salle de concert qu'à l'église. Il rend hommage au génie de Beethoven dont la musique manifeste l'énergie et l'abondance, mais lui reproche de se complaire dans la recherche du colossal, d'avoir montré un Christ bien pâle au

milieu de soldats vigoureusement campés, et finalement d'avoir renoncé à toucher ses auditeurs ([118]).

Le correspondant munichois, comme son confrère, est disposé à juger l'oratorio de Beethoven d'un point de vue romantique, puisqu'il se demande s'il touche le cœur de ses auditeurs. Mais il répond par la négative.

LA SONATE op. 87. LA SEPTIEME SYMPHONIE LA BATAILLE DE VITTORIA LA HUITIEME SYMPHONIE

A la fin du mois de janvier 1812, la *Gazette* de Leipzig analyse la sonate op. 87 : *Les Adieux, l'Absence et le Retour,* qui vient d'être éditée. Le bref commentaire de l'œuvre n'appelle pas de remarque particulière. Les indications de Beethoven lui-même suggéraient une sorte de programme expressif de la sonate, et il est tout naturel que l'auteur du compte-rendu se soit laissé guider par elles pour l'interpréter ([119]).

La *Septième symphonie* a été exécutée pour la première fois à Vienne, le 8 décembre 1813, dans une soirée de bienfaisance organisée au profit des blessés autrichiens et bavarois de la bataille de Hanau (en même temps que *La victoire de Wellington à Vittoria*). Le premier compte-rendu, paru peu de jours après dans la revue viennoise *Der Sammler,* estime que l'œuvre est un nouveau témoignage de l'originalité de Beethoven, mais trouve le dernier mouvement difficilement intelligible à première audition et lui reproche des contrastes trop heurtés de *forte* et de *piano,* de brusques modulations et « l'entassement des sujets ». Il ne conteste ni la maîtrise, ni l'originalité de l'auteur, mais juge que « semblable travail, qui étourdit l'auditeur au lieu de

118. AMZL, XIV, n° 19, col. 316-317.

119. « Ein Gelegenheits-Stück, aber wie es ein geistreicher Meister macht ! Der Abschied fängt mit einem *Adagio* an, dessen einfacher Hauptgedanke gleichsam *lebe wohl* ausspricht, gehet aber bald in ein heftigeres und ausgeführtes *Allegro* über, das den Schmerz der Trennung bezeichnen soll; ein *Andante espressivo* von einiger Schwere im Hauptgange, aber unruhiger Beweglichkeit in Neben-Figuren, deutet auf Empfindungen während der Abwesenheit (es scheint auf lange Dauer angelegt, wird aber bald und unvermuthet gestört — was ebenfalls recht artig sich deuten lässt); und ein überraschendes, sehr lebendiges und freudenvolles *Allegro,* das ziemlich breit ausgeführt wird, bezeichnet das Wiedersehn » (AMZL, XIV, n° 4, col. 67-68).

rasséréner son esprit », ne répondra jamais « au but de la divine musique » ([120]).

Le *Dramaturgischer Beobachter* de Vienne, rendant compte de l'audition au début de janvier, se contente de faire précéder les poésies de Brentano d'un éloge vague des œuvres exécutées ([121]).

C'est le 26 janvier seulement que la *Gazette* de Leipzig signale cette audition. L'auteur du compte-rendu relève le grand succès remporté par la symphonie et déclare qu'elle est « la plus facile à comprendre de toutes les symphonies de Beethoven », bien qu'il n'y manque ni la fermeté d'exécution, ni l'élaboration des idées principales qu'on retrouve dans ses autres œuvres ([122]).

C'est à la fin de 1816 seulement que paraît dans la *Gazette* une analyse de la *Septième symphonie,* à l'occasion de la publication de la partition. Le critique s'y montre enthousiaste, mais ne paraît pas soucieux d'attribuer à l'œuvre une signification expressive précise ([123]).

Le compte-rendu paru, à la même occasion, dans la *Gazette musicale* de Vienne est moins réservé. Au début du premier *allegro,* prétend-il, les violons se moquent de la flûte et du hautbois. Parmi toutes les qualités qui font du deuxième mouvement un véritable chef-d'œuvre figure la profondeur du sentiment. Son thème principal est présenté par les instruments à cordes « doucement et mystérieusement ». Malgré sa simplicité, « il touche et émeut puissamment » et « fait pressentir quelque chose de grand ». Quant au *scherzo,* il manifeste « l'esprit badin et humoristique » de Beethoven et est « capricieux et spirituel ». En l'entendant on sourit, on se sent « réchauffé et réconforté ». Le *final* est jugé fougueux et tumutueux et fait songer « aux élans désordonnés d'un jeune dissipateur » ([124]).

Ces phrases interprétatives ne sont pas l'essentiel du compte-rendu. Mais elles sont pourtant propres à orienter l'esprit du lecteur vers l'interprétation expressive de l'œuvre dans un sens romantique.

120. *Der Sammler*, Vienne, V, n° 201, 804.

121. *Dramaturgischer Beobachter*, Vienne, II, n° 3, 9.

122. AMZL, XVI, n° 4, col. 71.

123. AMZL, XVIII, n° 48, col. 817 et suiv.

124. « Das vierte Glied dieses musikalischen Cyclus ist das *Finale*,... worin ein wildes, schwelgendes Leben athmet, welches nur durch wenige heitere Sonnenblicke erleuchtet ist. Es... gleicht in Plan, Haltung und Charakteristik dem wüsten Stürmen und Treiben eines jungen Verschwenders, der die erwachenden Gewissensbisse in einem Meer von rauschenden Vergnügungen zu ersäufen bemüht ist » (*Allgem. musikal. Zeitung*, Vienne, 1817, n° 4, col. 40).

Cette interprétation expressive ne pouvait d'ailleurs manquer d'être formulée. On la trouve, la même année, dans la *Gazette* de Leipzig, sous forme d'un fragment extrait des *Lettres de Rosalie à Serena,* que Friedrich Mosengeil, l'auteur du texte destiné à relier, au concert, les divers morceaux de la partition d'*Egmont,* faisait paraître la même année

Une de ces lettres, datée de Bonn, le 12 novembre 1816, présente les divers instruments participant à l'exécution de la *Septième symphonie* comme des individus animés. Dans la symphonie, des voix d'esprits se font entendre comme en rêve. Le final est considéré comme décrivant une fête d'esprits. La lettre se termine par un éloge ambigu de Beethoven, comparé à un écuyer qui ferait faire de la haute école à Pégase ([125]).

Les esprits, le rêve, l'individualisation des instruments : Mosengeil se meut ici en pleine ambiance romantique, il est l'héritier direct de Hoffmann.

En novembre de la même année, le *Leipziger Kunstblatt* signale une audition de la *Septième symphonie.* Le romantisme auquel on peut rattacher ce compte rendu est plutôt celui de Jean-Paul que celui de Hoffmann : la symphonie de Beethoven est un jeu de son imagination, de son humour qui suggère à l'auditeur toute une fantasmagorie gracieuse et folle ([126]).

Enfin, l'un des sonnets sur des œuvres de Beethoven publiés en 1825 dans la *Gazette musicale de Berlin* est consacré à la *Septième symphonie.* Ici encore il s'agit d'une interprétation romantique du contenu de l'œuvre : la symphonie a suggéré à l'auteur du sonnet une série de tableaux gracieux, de scènes

125. Même revue, XIX, nº 13, col. 217 et suiv.

126. « Das vierte Concert... eröffneten die genialen Orgien Beethovens (so nenne ich seine letzte Symphonie aus A dur), in welchen die weltliche Pracht und der grossartige Frevel ungezügelter Lustigkeit über das reinere Naturgefühl und über die schauerlich ernsten Gedanken, die (besonders im Andantesatz...) gleichsam gespensterhaft aufsteigen, den Sieg davonträgt. In dem letzten Satze spielt der Meister gleichsam nur mit der Form, und fliecht sichtbar die bestehende Regel in Anordnung und Verbindung. An sich unbedeutende, ja fast gemeine Themen müssen ihm zum Mittel dienen, die tausendfältigen Tonfarben, den höchsten Glanz der Instrumente und die mannigfaltige Gewalt des Rhythmus in einen Jubel zu vermischen.

« Man müsste ganz empfindungslos seyn, wenn man von diesem Jubel nicht ergriffen und zu recht innerlicher Lustigkeit gestimmt werden sollte. Ja mag man auch zuweilen dem Meister zürnen, dass er sein wunderliches Spiel zu toll treibt, so treibt er uns im folgenden Augenblicke durch die Gewalt seines Humors auch diesen Gedanken aus dem Kopfe, reisst uns aufs Neue in die von tausend lieblichen Blumen umdufteten Irrgewinde seiner Laune fort, und führt uns unter neckende Faunen und in die glänzenden Reihen, die in den fürstlichen Pallästen sich bewegen, bis er am Ende unerwartet, schelmisch abbricht, und uns erinnert, es sey nur ein lachendes Traumbild gewesen, das er uns spielend zeigen wollte » (*Leipziger Kunstblatt*, 1817, nº 26, 111).

idéales et bucoliques, dont la précision doit traduire plastiquement l'émotion qu'il a éprouvée pendant l'audition ([127]).

En même temps que la *Septième symphonie* figurait au programme du concert du 8 décembre 1813 *La victoire de Wellington à Vittoria*. Au nom d'une conception romantique, d'après laquelle la musique doit « peindre des passions », le compte-rendu déjà cité du *Sammler* blâme cette composition, où le fracas de la bataille est évoqué matériellement au moyen de fanfares, de feux de salve et de coups de canon ([128]). Par contre, dans le numéro du *Dramaturgischer Beobachter* qui contient les poèmes de Brentano inspirés par la musique de Beethoven, on trouve, en guise de compte rendu de la même audition, un éloge d'ailleurs vague de la *Bataille de Vittoria* ([129]).

Moins sévère — ou moins strictement romantique — que le critique viennois du *Sammler*, le correspondant de la *Gazette* de Leipzig déclare que, si on veut décrire une bataille en musique, on ne peut le faire que de la manière dont a usé Beethoven. C'est, dit-il, le chef-d'œuvre de la musique pittoresque. Il admet tou-

127. BEETHOVENS SINFONIEN 3) IN A-DUR
(POCO SOSTENUTO – VIVACE)

Des Himmels Segensfüll' in Südgeländen
Belebt den Rundgesang am Fest der Trauben,
Es prangt der Früchte Gold in Hütt' und Lauben,
Es kreis't der Schlauch, den Firnewein zu spenden.

(ALLEGRETTO)

Ein junges Pärchen weiss sich abzuwenden,
Zu Klag' und Vorwurf, die sich flüsternd schrauben;
Es muss sich erst noch Augenblicke rauben,
Damit die Wonnen nächster sich vollenden.

(PRESTO)

Die Jugend, schön, behend und unbefangen,
Liebt sich in Scherz und Spielen zu verketten;
Die Alten sehn's, behaglich, froher Dinge.

(ALLEGRO CON BRIO)

Zu landescignen Tänzen winkt Verlangen :
Herbei denn, Tambourin und Kastagnetten,
Dass Anmuth um den Preis mit Schönheit ringe !

(BAMZ, 1825, n° 3, 24 : *Allerlei* (*eingesandt*), 3e sonnet).

128. « Die kriegerische Schlachtsymphonie : *Wellingtons Sieg bey Vittoria*, behandelt einen der Tonkunst ganz fremdartigen Stoff. Reitereyangriffe, Kanonendonner, Sturmgeheul passen nicht für die musikalische Declamation. Die Musik soll nur Leidenschaften mahlen; alles übrige ist über oder unter ihrem Wirkungskreis. Man muss daher diese Composition, trotz dem grossen Eindruck, welchen sie auf das Trommelfell macht, für eine künstlerische Verirrung betrachten, die sich zuweilen im Grotesken gefällt, und im vorliegenden Falle die Betäubung der Harmonie vorzog » (*Der Sammler*, Vienne, V, n° 201, 804).

129. *Dramaturgischer Beobachter*, Vienne, II, n° 3, 9.

tefois que les vrais connaisseurs préféreront la *Septième symphonie,* car « *Les Brigands* de Schiller sont une chose, mais *Wallenstein* et *Guillaume Tell* en sont une autre » ([130]).

La comparaison littéraire montre fort bien la différence que l'auteur du compte-rendu fait entre les deux œuvres de Beethoven qui voisinaient sur le programme. Comme le drame de jeunesse de Schiller, la *Bataille* est jugée pleine d'une vie ardente et tumultueuse. La symphonie, par contre, est une véritable œuvre de maturité, profonde et pleine comme les plus beaux drames de la dernière période de Schiller.

Au mois d'avril 1814, le correspondant munichois de la *Gazette* de Leipzig, rendant compte de l'exécution de la *Bataille,* la juge comme une simple œuvre de circonstance, pour laquelle Beethoven n'a pas fait grand effort. Elle ne fait que décrire matériellement la bataille, tandis qu'une œuvre de Winter, précédemment exécutée, en exprime l'esprit ([131]). L'esprit et la matière... Le jugement de Hoffmann n'aurait sans doute pas été différent, du moins en ce qui concerne l'œuvre de Beethoven.

En avril 1816, après avoir analysé la *Bataille* dont la partition venait d'être éditée, le critique de la *Gazette* conclut qu'il est inutile d'instituer à ce propos une discussion sur le principe de la peinture musicale et qu'on ne peut imaginer d'œuvre « plus fidèle à la nature » ([132]). Lui non plus ne paraît pas très chaud partisan de la musique descriptive ou pittoresque.

La *Bataille* de Beethoven n'est d'ailleurs pas la seule à avoir figuré, à cette époque, sur les programmes des concerts. Ce genre de composition semble avoir été alors assez à la mode. Un compte-rendu de l'activité musicale viennoise, paru dans la *Gazette* de Leipzig en 1817, cite comme ayant été exécutés pendant le seul mois de mars : un « tableau musical » intitulé *La destruction d'Alger, ville de pirates,* par Ferdinand Kauer; une fantaisie pour piano de Steibelt, *La destruction de Moscou,* arrangée pour grand orchestre par G. Heidenreich; du même Heidenreich, un autre « tableau musical » : *La bataille d'Aspern.* Cette dernière œuvre était jugée « très bien, pour ce que cela doit être ». Mais, ajoute le compte-rendu, « le critique tient énormément à ses oreilles et ne peut, une fois pour toutes, trouver le moindre intérêt à tout ce fracas » ([133]).

130. AMZL, XVI, nº 4, col. 7.

131. AMZL, XVI, nº 17, col. 291.

132. AMZL, XVIII, nº 15, col. 246.

133. AMZL, XIX, nº 18, col. 305-306. — On trouve la critique d'une *Bataille d'Aboukir* pour piano, violon et violoncelle, de Ferd. Kauer, dans AMZL, III, 30, col. 506-507. — Sur la mode de la musique descriptive à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, cf. TDR, III, 99 et suiv.

Malgré la mode et le succès généralement remporté par la *Bataille de Vittoria* auprès du public, la critique n'a pas, dans son ensemble, placé très haut cette œuvre de circonstance. Elle lui a reproché de s'en tenir à la grossière imitation de bruits de bataille ([134]) au lieu de faire exprimer à la musique des passions ou des mouvements de l'âme. On peut considérer ces critiques comme procédant d'un point de vue romantique : la conception romantique de la musique rejette la peinture sonore ou la musique descriptive, pour elle la seule musique véritable est celle qui suggère l'infini ou l'absolu, ou celle qui exprime nos sentiments.

La *Huitième symphonie,* exécutée pour la première fois à Vienne le 2 février 1814, presque en même temps que la *Septième* et que la *Bataille de Vittoria,* n'a pas, à son apparition, mis la critique en émoi. La *Gazette* de Leipzig du 16 février constate qu'elle n'a pas eu grand succès, peut-être à cause du voisinage de la *Septième symphonie* qui la précédait.

C'est seulement en 1818 que la première étude détaillée de la *Huitième* paraît dans la *Gazette musicale* de Vienne à l'occasion de la publication de la partition. Beethoven y est comparé à Amphion et sa symphonie à Minerve, qui « n'a pu sortir que du cerveau d'un dieu » ([135]).

Dans le premier *allegro,* l'auteur du compte-rendu voit une sorte de bataille entre les divers instruments pour la possession d'un motif dont chacun veut s'emparer Certains instruments sont doués d'un caractère particulier. Ainsi les flûtes et les clarinettes sont envieuses des violons, qui finissent pourtant par faire triompher leurs droits antérieurs ([136]). L'*allegretto scherzando* suggère toute une scène, un « tableau sonore » représentant les ébats de jeunes gens en pleine nature ([137]).

L'influence romantique se montre dans la comparaison de Beethoven avec Jupiter engendrant Minerve et surtout avec Amphion. Elle est certaine aussi dans l'interprétation expressive des « tableaux sonores » de la symphonie.

134. Dans AMZL, XXII, nº 20, col. 339, un correspondant berlinois signale même une exécution de la *Bataille de Vittoria* dans la salle du *Hofjäger*, au Tiergarten, avec « coups de canon au naturel ».

135. « Jede Seite beynahe liefert..... neue Beweise von den hohen Talenten dieses Amphion unserer Zeit... Eine Riesenarbeit... die, nicht geboren — *erschaffen* ward, und — gleich Minerven — nur dem Gehirne eines *Gottes* entspringen konnte » (*Allgem. musikal. Zeitung*, Vienne, 1818, nº 3, col. 17-18).

136. *Ibid.*, col. 19.

137. « Man denke sich eine Schaar muthwilliger, aber nicht unartiger Knaben von verschiedenem Alter, die an einem heitern Frühlingstage unter Gottes blauem Himmelszelt auf neu verjüngtem Wiesengrün sich allen harmlosen Freuden der seligsten Kindheit überlassen, und man erhält wenigstens *in nuce* ein nicht ganz unähnliches Bild dieses charakteristischen Tongemähldes » (*Ibid.*, col. 20).

Presque en même temps, le *Kunstblatt* de Leipzig publie, à propos de la *Huitième symphonie,* une critique irritée, qui accuse Beethoven de faire violence à la musique et de détruire toute logique en n'acceptant pour règle que son caprice. L'auteur se demande avec inquiétude où une telle tendance, si elle se généralisait, pourrait bien entraîner la musique ([138]).

Deux semaines plus tard, c'est la *Gazette* de Leipzig qui analyse la *Huitième symphonie.* Le critique déclare que Beethoven dispose maintenant « d'une matière assez riche pour constituer un tableau de caractère » conforme a la tradition de Mozart et de Haydn, mais qu'il a « considérablement élargi » leur manière Il fait ensuite diverses remarques sur chaque mouvement de la symphonie. L'*allegretto scherzando* évoque pour lui « une nature de papillon légère et frivole, de l'espièglerie, de l'humour, un jeu badin », mais il emploie, pour qualifier le final, le terme italien de *musica stravagante* ([139]).

En novembre 1820, le *Conversationsblatt* de Vienne, rendant compte d'un concert où la *Huitième* avait été exécutée, en faisait un éloge sans réserve et protestait contre les accusations toujours répétées d'obscurité, d'extravagance et de bizarrerie ([140]).

L'ensemble de ces comptes-rendus semble trahir quelque embarras de la critique en présence d'une œuvre qui se prête moins que d'autres à une interprétation expressive. Pourtant les interprétations citées, favorables ou non, concordent à peu près et indiquent que leurs auteurs sont toujours imbus d'idées romantiques.

FIDELIO (1814). ŒUVRES DIVERSES

Le 23 mai 1814 eut lieu, à l'opéra de Vienne, la reprise de *Fidelio,* remanié par Beethoven avec la collaboration de Treitschke pour le livret. Le premier compte-rendu, paru dans la revue viennoise *Der Sammler,* juge heureux les changements apportés à l'œuvre primitive, qualifie la musique de Beethoven de « véritablement classique », cite comme les plus beaux passages les

138. *Leipziger Kunstblatt,* 14 févr. 1818, 279-280.

139. AMZL, XX, n° 9, col. 161-166.

140. « Ueber den Werth der Beethovischen Composition darf wohl nicht neuerdings gesprochen werden; aber Jene, welche über Verworrenheit, Undeutlichkeit, Extravaganz und Bizarrerie dieses Tonsetzers klagen, möchten wir alle heut hier gebant haben. Wenn ihre Gesichter sich nicht gleich anfänglich erheitert, bey der Menuette unwillkürlich gespannt, beym letzten Stück in ein scherzhaftes Lächeln gekräuselt hätten, dann hätten wir sie für Leute erklärt, die von diesem Ton-Setzer vor aller Welt sagen dürfen, was sie wollen » (*Conversationsblatt,* Vienne, II, n° 141, 1261-1262).

chœurs des prisonniers à la fin du premier acte et, au deuxième acte, l'air de Florestan et le quatuor. Il reproche à l'instrumentation d'être parfois si chargée que le chanteur ne parvient pas toujours à se faire entendre. Il constate en terminant que l'œuvre a remporté un vif succès et que l'auteur a été acclamé ([141]).

Le compte-rendu de la *Gazette* de Leipzig, paru deux semaines plus tard, porte sur *Fidelio* un jugement analogue. Mais il reproche au sujet d'être rebattu et à la musique de contenir de trop précises réminiscences de Paër et de Mozart. L'ensemble reste pourtant plein d'intérêt et la plupart des morceaux ont été applaudis avec enthousiasme ([142]).

Près d'un an plus tard paraît dans la *Gazette* l'article de Wendt déjà signalé : *Pensées sur la musique moderne et la musique de Beethoven, principalement sur son « Fidelio »*. Après avoir caractérisé à sa façon l'art musical en général et plus spécialement celui de Beethoven, « peintre du sentiment », dont la musique représente pourtant surtout « le grandiose et le colossal » et qui mérite l'épithète de « Shakespeare de la musique », après une comparaison entre la musique italienne, qui paraît vide aux Allemands, et la musique allemande, qui paraît surchargée aux Italiens, le critique affirme que l'avantage de la musique allemande moderne est de ne plus avoir besoin de chanter à l'italienne. Il ne faut d'ailleurs pas, dit-il, en la matière, que la critique et les amateurs se montrent trop rigoureux. Quant à l'œuvre nouvelle de Beethoven, elle est trop vaste et trop variée pour que le chant italien y soit prédominant. Cependant, seuls des gens à idées préconçues pourront prétendre que cet opéra manque de chant. Au contraire, déclare Wendt, Beethoven montre qu'il possède un « esprit poétique » qui fait défaut aux compositeurs les plus en vogue et qui permet d'attendre de lui de belles œuvres théâtrales ([143]).

Wendt déclare préférer à la forme actuelle de *Fidelio* la première version, à laquelle il trouve une parenté avec la *Lodoïska* de Cherubini. Le sujet, considéré au point de vue « extensif », c'est-à-dire pour sa variété dramatique et scénique, est vraiment pauvre. Mais au point de vue « intensif », c'est-à-dire pour la peinture des situations par la poésie et la musique, il est très riche. La musique de Beethoven lui a insufflé « une vie supé-

141. *Der Sammler*, Vienne, VI, n° 88, 351-352.

142. AMZL, XVI, n° 24, col. 420 et suiv.

143. «Im Gegentheil erblicken wir in der Behandlung des Textes einen poetischen Geist, der den beliebtesten Componisten ganz abgeht, und die Behandlung der Stimmen zeigt, was dieser geniale Instrumentalist nach diesem Versuche auch für das Theater und den Operngesang auf eigenthümliche Weise leisten werde, wenn er den ihm befreundeten Dichter findet » (AMZL, XVII, n° 22, col. 372).

rieure, presque supra-terrestre ». Sa « puissance magique » a élevé cette scène bourgeoise « dans un monde plus fort et romantique » ([144]). Il n'y a dans cette musique nulle sensiblerie amollissante, mais seulement un sentiment profond et énergique. L'expression n'y est pas conçue comme dans les opéras courants : le chant y parle le langage du cœur, il est « la pure déclamation du sentiment ». Les sons y expriment des pensées profondes, aussi éveillent-ils en nous des pensées et décrivent-ils ce qu'aucun poète ne peut décrire. Cette musique expressive est à rapprocher de celle de Cherubini, mais elle est plus coulante et plus riche en mélodie. Beethoven « a conçu son sujet de façon grandiose et l'a élevé au-dessus de la vie ordinaire ». Tel Shakespeare, il s'est montré capable de provoquer dans le cœur humain divers sentiments à leur suprême degré ([145]).

Wendt conçoit donc la musique de *Fidelio* comme ayant joué dans l'œuvre un rôle essentiellement romantique, puisqu'elle exprime le sentiment, élève le sujet au-dessus de la vie ordinaire, c'est-à-dire dans une région idéale, et fait jaillir du cœur des spectateurs des sentiments divers en correspondance avec ceux de l'auteur.

En 1818, le même Wendt revient sur *Fidelio* dans le *Leipziger Kunstblatt*. Comparant la première et la deuxième version de l'opéra, il déclare que l'œuvre, si elle a gagné sur quelques points de détail par les transformations subies, a perdu dans l'ensemble. Après avoir énuméré les endroits où il juge les modifications malheureuses, il conclut que la musique prouve son excellence en élevant l'action « jusqu'au domaine de l'imagination » ([146]).

Dans l'intervalle qui sépare ces deux comptes-rendus, Wendt n'a pas changé d'avis. Il considère toujours la musique de *Fidelio* en romantique, il lui attribue le pouvoir d'élever l'action au-dessus de sa valeur simplement anecdotique pour la faire entrer dans le royaume de la pure fantaisie, de l'imagination poétique.

En 1822, passant en revue l'activité des théâtres durant la saison écoulée, le correspondant viennois de la *Gazette* de Leip-

144. « Und in der That hat Beethoven diesem Stoffe durch seine Musik ein höheres, fast überirdisches Leben eingehaucht... und jene bürgerliche Scene in eine kräftigere und romantische Welt mit Zaubergewalt erhoben » (*Ibid.*, nº 24, col. 400).

145. [Beethoven ist] « im Stande, das Schauerlichste wie das Heiterste, das Stärkste und das Traurigste, wie das Zarteste und Freudigste aus der Menschenbrust hervorzuheben » (*Ibid.*, col. 402).

146. « Aber auch immer hat die Musik die Wirkung, welche ein grosser Beweis ihrer Vortrefflichkeit ist : dass sie dem, an sich einförmigen und beschränkten Stoffe ein ungemeines Interesse gibt, und die Handlung mit colossaler Kraft in das Gebiet der Phantasie hebt » (*Leipziger Kunstblatt*, 1818, nº 80, 332).

zig signale la reprise de *Fidelio*. Il fait une réserve sur le caractère « peu théâtral » de l'œuvre, mais souligne sa richesse en « expression intime » ([147]).

Vers la fin de l'année, la *Gazette musicale* de Vienne insiste sur la difficulté de l'interprétation de *Fidelio*, dont la musique est si différente de celle des opéras courants. Mais cette musique si riche et si originale aura toujours du succès auprès des « gens sensibles » ([148]).

Dans ces deux journaux, c'est encore la valeur sentimentale, donc expressive, de la musique de Beethoven qui est relevée.

Parlant de la même reprise à quelques jours de là, la *Gazette de la mode* place *Fidelio* au rang des œuvres classiques et cherche à en dégager l'esprit. L'ouverture ouvre déjà « un monde nouveau », où « le génie étincelant de l'imagination plane au-dessus de l'abîme ». Le chœur des prisonniers agit surtout sur l'auditeur par « la noblesse du sentiment » ([149]).

C'est toujours à l'expression, au sentiment, à l'imagination romantique qui transfigure la réalité que la critique a recours.

Fin décembre, revenant encore sur *Fidelio*, la *Gazette* de Leipzig rangeait, elle aussi, l'opéra de Beethoven parmi les chefs-d'œuvre qui ne devraient jamais quitter le répertoire et jugeait l'interprétation conforme « à l'esprit de cette œuvre musicale véritablement poétique » ([150]).

La qualité « poétique » d'une œuvre musicale ne peut guère être autre chose que sa valeur expressive.

Fidelio est encore cité assez souvent dans diverses revues, surtout dans la *Gazette* de Leipzig. L'abondance de ces citations indique que l'opéra de Beethoven fut joué dans toutes les grandes

147. « Diess, wenn auch weniger theatralische, doch durch Reichthum an neuen Ideen und innigem Ausdruck treffliche, dem kundigern Musikfreund immer von neuem anziehende Werk » (AMZL, XXIV, n° 21, col. 337).

148. « Die grosse... Musik wird stets das Interesse der Fühlenden, besonders aller Musikalisch-Gebildeten erregen, und daher ihres Erfolges gewiss seyn » (*Allg. musikal. Zeitung*, Vienne, 1822, n° 90, col. 713).

149. « Schon in der Ouvertüre eröffnet sich eine neue Welt voll grosser und reitzender Erscheinungen; der glänzende Genius der Phantasie schwebt über der Tiefe, die grossartigen Bilder und Gestalten, die reichhaltigen harmonischen Massen, die sich durchflechten und durchkreuzen, wohlgefällig, ordnend und vereinigend... Die innere lebendige Phantasie des Tondichters scheint in dem Chor der Gefangenen einen neuen, höheren Schwung genommen zu haben. Das Herz des Hörers wird durch den Ausdruck ihrer Schmerzensklage nicht herabgestimmt, vielmehr erhoben durch den Geist des Glaubens und des Vertrauens, der in diesen Klagetönen waltet, durch den Adel des Gefühls, der darin herrscht » (MZW, VII, n° 136, 1102).

150. « Die Darstellung dieser classischen Oper war in allen Theilen zweckmässig,... voll Leben und dem Geiste der ächt poetischen Tondichtung entsprechend » (AMZL, XXIV, n° 52, col. 837).

villes d'Allemagne. Mais aucun correspondant ne formule plus de jugement sur la musique de Beethoven. Les extraits que nous avons pu relever suffisent du moins à montrer que *Fidelio* a été, dans sa deuxième version, apprécié par la critique en fonction de la conception romantique de la musique.

Au début de 1816 paraît dans la *Gazette* de Leipzig un compte-rendu de la *Sonate pour piano* op. 90. La caractéristique générale de l'œuvre est l'expression. Le premier morceau, qui se rapproche de la fantaisie libre, montre quelques duretés harmoniques, évidemment voulues par l'auteur. Mais elles ont peu d'importance au regard de toutes les qualités expressives du morceau ([151]).

Un autre compte-rendu de la même œuvre, paru en 1819 dans la *Gazette musicale* de Vienne, se contente de déclarer cette sonate digne des autres œuvres de Beethoven, caractérisées par « une haute originalité, qui parfois frise vraiment la bizarrerie » ([152]).

C'est encore l'expression et la valeur sentimentale qui sont considérées comme caractéristiques du contenu de cette sonate.

En janvier 1817 paraît dans la *Gazette* de Leipzig une critique du cycle de lieder *A la bien-aimée absente,* récemment édité. Ces chants y sont rangés parmi les plus beaux qu'on ait vu paraître depuis plusieurs années, « surtout du point de vue de l'imagination et du sentiment » ([153]). Dans le premier lied on note que, si la mélodie se répète à chaque couplet, l'accompagnement change avec l'état d'âme exprimé. Par la suite, on relève que les changements de tonalité et de mesure sont toujours appropriés aux diverses poésies qui se succèdent ([154]).

C'est donc la valeur expressive des procédés de composition de Beethoven dont l'importance est ici soulignée.

En février, rendant compte d'un lied, *L'homme de parole,* récemment paru, la même *Gazette* soulignait l'originalité de la composition de Beethoven et l'exactitude de son « expression nette et énergique » ([155]).

151. « Eine der einfachsten, melodiösesten, ausdrucksvollsten, fasslichsten und *mildesten* unter allen, die wir B. verdanken... Wer, sage ich, liesse solche Einzelheiten nicht gern fallen, wenn er, wie hier durch so viel Geist, Gefühl, Originalität, und Achtsamkeit auf ausserordentliche Wirkungen guten Spiels und guten Instruments, im ganzen des Stückes erfreut wird ! » (AMZL, XVIII, nº 4, col. 60-61)

152. *Allgem. musikal. Zeitung,* Vienne, 1819, nº 60, col. 483.

153. AMZL, XIX, nº 4, col. 73.

154. *Ibid.*, col. 74.

155. AMZL, XIX, nº 7, col. 135.

A la même époque se place la publication de la *Sonate pour piano et violon* op. 96. Fin mars 1817, la *Gazette* de Leipzig en fait précéder l'analyse de considérations générales où les dernières œuvres de Beethoven sont caractérisées comme marquant un retour à la mélodie et à la gaîté C'est l'état actuel de son être intime qui s'exprime ainsi : il a fini par dominer la situation la plus douloureuse et fait maintenant pénétrer ses auditeurs dans des régions plus gaies ([156]).

C'est seulement en octobre 1819 que la *Gazette musicale* de Vienne rend compte de cette sonate en tâchant de préciser, à propos de chaque mouvement, une scène champêtre qu'il évoquerait ([157]).

Ces deux comptes-rendus sont, chacun à sa façon, imprégnés d'idées romantiques. Le premier cherche dans une œuvre de Beethoven l'expression de son état d'âme et pense qu'elle mettra les sentiments des auditeurs d'accord avec ceux du maître. Le deuxième donne aux divers mouvements de la sonate une signification littéraire et même plastique, et y voit l'évocation d'une antiquité idéale et bucolique. L'un et l'autre tiennent évidemment pour l'interprétation expressive de la sonate.

156. « Fast scheint es, als ob dieser grosse Meister in seinen neuesten Werken wieder mehr zum Melodiösen, und (im Ganzen) mehr oder weniger Heitern zurückkehrte. Dies würde wol allen seinen Freunden und Verehrern sehr erwünscht und erfreulich seyn; zuerst darum, weil Künstler eben *seiner* Art ihr Innerstes, wie dies zu jeder Zeit sich gestaltet, in ihren Werken aussprechen, und mithin zu schliessen wäre, der treffliche B. sey selbst jetzt zufrieden, freundlich und heiter; dann, wegen der wohlthätigern, erquickendern Wirkung der Werke selbst auf die Gemüther; und endlich um deren willen, die sich ihn zum Muster gewählt, und zeither (zumal da sie seiner Geisteskraft, die auch, des Schmerzlichsten endlich doch Herr wird, mehr oder weniger ermangelten) uns sooft in trübe, melancholische, oder in wilde, selbst peinliche Stimmung versetzt haben, und die nun sicher, mit ihm, auch wieder zu heiterern Regionen hindurchdringen würden» (AMZL, XIX, n° 13, col. 228-229).

157. « Auch in diesem Werk des genialen Verfassers offenbart sich eine grosse Fülle reinen Kunstgemüthes, ein phantasienreicher Ideenaufschwung, und jene seine Geburten vorzugsweise charakterisirende Originalität, an welcher das zahllose Heer seiner knechtischen Nachahmer von jeher scheiterte... Die treffliche Sonate beginnt mit einem *Allegro moderato* (*G dur* 3/4). Eine gewisse Ruhe, eine allgemein ansprechende Verständlichkeit, eine rechtliche Solidität, eine consequente Ordnung bezeichnen diesen Satz, und harmlos gemächlich, ohne den brennenden Sonnenstrahlen Preis gegeben zu seyn, ohne mit Sturm und Gewittern handgemein zu werden, ohne Riesen bekämpfen, ohne Drachen erlegen zu müssen, wandern wir sonder Beschwerde den dornenlosen Pfad. — Das *Adagio espressivo* (*Es dur* 3/4) möchte man eine Ekloge nennen: so zärtlich klagt der arkadische Schäfer den Hügeln, Bäumen, Gebüschen, den Quellen und Blumen sein Liebesleiden, so haucht er seine Gefühle in Tönen aus, und Chloe kann nicht unempfindlich bleiben. Wie satyrartig contrastiren dagegen die neckischen Bocksprünge des unmittelbar nach einem Trugschluss sich anschliessenden *Scherzo* (*Allegro G moll*, *Trio Es*, *Coda G dur*). Hier dominiren Laune, Frohsinn und Schalkhaftigkeit, worunter auch eine reichliche Dosis von Malice geknettet ist, denn, scheint gleich dem Trio einige Besonnenheit und Mässigung beschert zu seyn, so kehrt doch mit der Wiederholung des Menuettos alles ins vorige Geleise zurück, der alte frivole Tanz geht neuerdings an, und endigt in burschikoser Ausgelassenheit. — Auch der dritte Satz — *Allegretto*, *G-dur* 2/4 — ist ein humoristischer Geselle, der sich seines Daseyns freut, aber doch auch mitunter in ein ernstes Nachdenken verfällt » (*Allgem. musikal. Zeitung*, Vienne, 1819, n° 79, col. 633 et suiv.).

Le *Trio*, op. 97, dédié à l'archiduc Rodolphe, ne semble pas avoir été l'objet d'interprétations romantiques. Pourtant, un commentaire analytique, paru en 1817 dans la *Gazette musicale* de Vienne, énumère les qualités nécessaires aux exécutants de cette œuvre et y fait figurer « l'intelligence et le sentiment » ([158]).

Par contre, la *Sonate* pour piano op. 101 est, peu de mois après, l'objet, dans la *Gazette* de Leipzig, d'une interprétation expressive. Beethoven, dit le critique, possède un esprit divers, de l'expérience artistique, une vive imagination, une génialité universelle. Ce « grand peintre de l'âme » emmène son auditeur par des chemins inconnus où mille images séduisantes s'offrent aux yeux ([159]).

On peut ne pas accorder grande importance aux images qui, d'après le critique, s'imposent à l'auditeur de la sonate, mais à la description détaillée desquelles il préfère substituer une analyse de l'œuvre. Il faut toutefois retenir qu'il range Beethoven parmi les peintres de l'âme, donc parmi les musiciens expressifs. Son analyse de la sonate n'est d'ailleurs pas dépourvue de souci expressif : ainsi il trouve au premier mouvement un caractère « simple et d'une délicatesse enfantine » et estime que son interprétation doit être « intelligente et pleine de sentiment ».

En 1818 paraissent les *Deux sonates* pour piano et violoncelle op. 102. Au mois de novembre, la *Gazette* de Leipzig les signale et, pour donner une idée de leur originalité, invite le lecteur à les comparer aux symphonies avec clavecin de J.-S. Bach, auxquelles il suffirait d'ôter par la pensée tout ce qui est caractéristique du goût de l'époque pour le remplacer par les caractéristiques du goût moderne dans ce qu'il a de plus élevé. Il faudra alors orner ce qui reste « avec le fantastique divers du maître moderne » ([160]).

158. « Eine eben so unerlässliche Bedingniss ist es, dass die drey Spieler, welche sich zur Ausführung dieses Trio vereinigen, nebst technischen und praktischen Fähigkeiten, auch Sinn und Gefühl besitzen, mit einem Worte : dass sie echte Künstler seyn sollten » (Même revue, 1817, n° 16, col. 140).

159. [Wir fühlen] « Bewunderung und Hochachtung, wenn wir so mit dem grossen Seelenmaler auf fremden, nie betretenen Wegen — gleichsam an Ariadnens Faden durch labyrinthische Krümmungen wandeln, wo uns bald ein frischer Bach zuflüstert, bald ein schroffer Fels anstarrt, hier eine unbekannte, süssduftende Blume uns anzieht, dort ein dorniger Pfad uns abschrecken möchte. Man muss sich Gewalt anthun, diese und andere Bilder, welche sich Einem aufdrängen, nicht weiter auszumalen, folgt man diesem wunderbaren Genius auch in dieser seiner Schöpfung : denn freylich ziemen dergleichen Ergiessungen wol niemand weniger, als einem Recensenten » (AMZL, XIX, n° 40, col. 687).

160 « Stattet, was euch übrig bleibt, anstatt des Einfachverständigen, bey aller innern Mannigfaltigkeit des alten, mit dem Mannigfachphantastischen, bey aller inneren Einheit, des neuen grossen Meisters aus » (AMZL, XX, n° 45, col. 792).

Cet article établit entre Bach et Beethoven un curieux parallèle : l'unité est extérieure chez Bach, la variété interne. Chez Beethoven c'est le contraire, mais sa variété est du ressort du « fantastique ». Ce terme suffit à montrer que l'auteur range Beethoven parmi les musiciens romantiques.

Ces deux œuvres ont été signalées également, en 1824, à l'occasion d'une réimpression, dans la *Gazette musicale de Berlin*. Le compte-rendu souligne la nouveauté de ces deux « effusions du sentiment » de Beethoven ([161]). La formule est banale, mais bien de son époque, dont elle exprime les tendances dans le domaine de la critique artistique.

En 1820 est éditée la *Grande sonate* pour piano op. 106. Une revue berlinoise, la *Gazette générale de musique et de littérature musicale*, lui consacre une longue analyse, surtout technique, précédée d'un préambule où l'auteur déclare que, dans une époque où le goût musical est en pleine décadence, il faut se réjouir de voir « le maître lever encore une fois sa baguette magique et nous crier cette consolation : Je suis encore parmi vous! » [162]).

Cette baguette magique est le seul accessoire romantique caractérisé dont ce compte-rendu munisse Beethoven. Cependant on trouve, un peu plus loin, une interprétation expressive du *scherzo*, qui est comparé à un calme récit qu'un narrateur fantaisiste interromprait par des grimaces « afin de faire mieux jouir de la suite bienfaisante du récit ceux qui s'accommoderaient de sa manière » ([163]). En terminant, le critique met le lecteur en face d'un dilemme : ou bien l'époque actuelle n'est pas encore assez évoluée pour saisir les dernières œuvres de Beethoven, ou bien c'est lui qui s'est engagé dans une voie nouvelle, loin de la nature « simple et belle » ([164]).

Ce n'est pas la première fois — ni la dernière — qu'un critique se demande pourquoi Beethoven quitte les sentiers battus. Mais celui-ci exprime une idée qu'on retrouvera chez Bettina : Beethoven précède de loin l'humanité.

161. BAMZ, 1824, n° 48, 409.

162. *Allgem. Zeitung f. Musik und Musikliteratur*, Berlin, 1820, n° 1, 12.

163. « Dieses Scherzo möchte mit einer ruhigen Erzählung zu vergleichen sein, in der dem Erzähler jeweilig einfällt, Fratzen zu schneiden, um wem sie verschmerzt, den wohlthätigen Gang der Erzählung desto besser geniessen zu machen » (*Ibid.*, 16).

164. « Bei solcher Betrachtung dieser Sonate, eine Entwickelung ihrer poetischen Schönheiten, etc., sei einer andern Feder überlassen, drängt sich Referenten die Bemerkung auf : unsere Zeit ist entweder noch nicht reif, die Musikwerke aus der jüngsten Periode des verehrten Verfassers zu begreifen, oder es hat sich derselbe gewaltsam vom Pfade der einfach schönen Natur gewandt, — um einen selbst geschaffenen Weg zu gehen » (*Ibid.*, n° 2, 25).

En 1822 paraît l'œuvre chorale et instrumentale inspirée à Beethoven par deux poèmes de Gœthe : *Calme plat et heureuse traversée*. La *Gazette* de Leipzig en rend compte en soulignant la valeur expressive de la partie orchestrale : elle offre le pittoresque de ces deux scènes de nature à « l'œil intellectuel » de l'auditeur de telle façon que « la peinture et l'expression se confondent » ([165]).

Ici la conception romantique s'étale sans équivoque possible. Cette peinture qui se confond avec l'expression et dont l'analyse qui suit essaie de préciser le détail à mesure que se succèdent les images évoquées est bien conforme aux théories romantiques sur la musique expressive.

Deux ans plus tard, dans la *Gazette musicale de Berlin*, Marx analyse la même œuvre. Son article commence sur le mode dithyrambique, puis examine la question des rapports de la poésie avec la musique : la parole ne peut être l'expression complète de la « représentation poétique » qui se lève « dans la pénombre de l'esprit » de l'artiste ([166]). Comme exemples de cette insuffisance de la parole à exprimer intégralement la conception du poète, Marx cite plusieurs passages d'œuvres de Gœthe, entre autres, dans *Faust*, la prière de Marguerite à la Vierge : « *Ach neige...* », *le Chant nocturne du voyageur : « Über allen Gipfeln* », et *Calme plat*. Il applique ensuite plus particulière-

165. « Das Orchester... fasst das Malerische der einander entgegengesetzten Naturszenen auf und führt sie möglichst dem geistigen Auge des Zuhörers vor; nicht in materieller, handgreiflicher Weise : es malet in der, nicht nur statthaften, sondern (wenn sie gelingt) rühmenswürdigen, einnehmenden, ja, will man nicht in Allgemeines, Unbestimmtes verfallen, der Sache nach nothwendigen Art, wo Mahlerey und Ausdruck in Eins zusammenfliesst; und diese Ausführung nun ist eben so eigenthümlich, als deutlich, und dabey höchst anziehend und anmuthig... Die « tiefe Stille », die man gleich Anfangs — wie wunderlich das auch scheine — hört, lässt Einen kaum athmen. Die « ungeheure Weite », S. 4, schneidet mächtig ein, und macht die gleich darauf folgende Rückkehr des ersten Bildes nur noch wirksamer. Nachdem alles gleichsam in Ermattung versunken ist, alles, wie « das Meer ohne Regung » ruht, so fängt nun, ganz allmählig, die leise Bewegung an (Ritornell des zweyten Chors), nimmt zu, immer mehr, wird belebter, immer belebter, und jetzt fällt der Chor frisch und kräftig ein : « die Nebel zerreissen ». Lächeln muss man; es geht nicht anders : aber es ist das Lächeln heitern und herzlichen Wohlgefallens, womit man treu aufgesfasste, geistvoll und sinnig ausgeführte Naivitäten in Dichtungen oder in irgend einer Kunst überall empfängt » (AMZL, XXIV, nº 41, col. 675).

166. « Ein Unsterblicher reicht die Hand dem Unsterblichen. Wer fühlt sich nicht von diesem Grusse Beethovens an Göthe bewegt?.....

« Es giebt einen Punkt in der dichterischen Auffassung, wo die geistig aufdämmernde Vorstellung zu voll, zu einig, zu gross andringt, als dass sie sich in einzelnen Theilen erfassen, in einzelnen Gedanken und Bildern aussprechen liesse. Die Rede, die sich dann gleichsam unbewusst von den Lippen des Dichters stiehlt, ist nicht der vollgültige Ausdruck dessen, was in reicher Fülle und innigem Zusammenhange seinen Geist bewegt; sondern verräth, wie des Nachts Wetterleuchten, auf einen Augenblick eine Spur — einen Punkt vom Ganzen. Wer von Gedichten solcher Art nur das zu lesen vermag, was geschrieben steht, der wähne nicht, sie zu verstehen. Nur eine geübte, durch Psychologie unterstützte Auslegungskunst vermag bisweilen, nur eigenes dichterisches Ahnungsvermögen vermag stets, diese dichterischen Pausen zu ergänzen » (BAMZ, 1824, nº 46, 391).

ment à cette dernière pièce les conceptions générales qu'il vient d'exprimer. L' « âme du poème » de Gœthe, ce n'est pas la description qu'on lit, mais l' « angoisse mortelle du solitaire, de l'abandonné ». C'est le sentiment ainsi suggéré qui a inspiré Beethoven, « l'homme qui, dépassant tout ce qui a été fait jusqu'à lui, s'est avancé jusqu'à l'extrême limite du pressentiment et du silence ». L'abondance des moyens mis en œuvre par le musicien pour matérialiser les poèmes montre avec quelle puissance il a été enflammé ([167]).

Marx analyse ensuite l'œuvre de Beethoven et émet l'opinion qu'il n'a pas renforcé l'impression produite par le poème, mais l'a plutôt réduite. Cela, ajoute-t-il, n'a pas dépendu de Beethoven, mais de l'impossibilité absolue de mettre en musique, de façon satisfaisante, des poèmes comme celui-là. En effet, la poésie est le seul art exempt d'élément matériel. Marx le montre par un raisonnement dont la formule finale est : « l'idée entièrement détachée du corporel appartient exclusivement à la poésie » ([168]).

Mais l'idée agite la matière. L'agitation ainsi créée, spirituelle et matérielle à la fois, engendre des vibrations qui constituent la musique et sont perceptibles grâce aux vibrations de notre nerf auditif. Cette action matérielle des vibrations est très importante ([169]), mais les deux éléments, spirituel et matériel, sont indispensables à la musique. Les objets qui ne sont que du domaine de l'intelligence pure ne peuvent être mis en musique : par exemple la logique, la géométrie, les Pandectes.

Or, dans les poèmes cités plus haut, « l'esprit du poète s'est détaché de tout rapport sensible et s'est replié sur lui-même ». Mais au moment où Gœthe nous suggère l'impression de solitude au milieu de l'immensité, Beethoven nous fait entendre un

167. «Der Geist des Sängers fühlt sich allein, ein verlorner Punkt auf dem gleissnerisch glatten, tückisch lauernden Ungeheuer, seiner Gewalt hingegeben, die Pulse in der Todesstille stockend, in der ungeheuren Weite keine Flucht. Diese Todesangst des Einsamen, Aufgegebenen, nicht die Beschreibung, die wir lesen, ist die Seele des Gedichts. Wieder vernehmen wir die Schilderung der Umgebung und nur sie, können die Idee, die sie erregt, nur aus jener ahnen — gleichsam ehe sie reif ist, bestimmt, ausgesprochen zu werden. « Wie mächtig so verhüllte Ideen des Dichters, ein Blick auf das Werden in seinem Geiste, ein Ahnen seines innersten Lebens, jeden ihrer Auffassung Fähigen ergreifen, darf hier nicht erst erwähnt werden. Und nun ein solcher Funke in Beethovens Brust geworfen, der im Gebiete der Tonkunst so über alle bisherigen Leistungen an die äusserste Gränze der Ahnung und des Schweigens vorgedrungen ist ! Da musste sich die Tonwelt so hoch und vollendet gestalten, als sie in dieser Region vermochte. Wie gewaltig Beethoven von dem Dichter durchglüht war — man erräth es fast auf dem Titelblatte — zeigt schon der Aufwand, mit dem er die Gedichte verkörperte. Das ganze Orchester... und voller Chor müssen ihnen dienen » (*Ibid.*, 392).

168. « Die reine vom Körperlichen ganz abgezogene Idee gehört ausschliesslich der Poesie » (*Ibid.*, 394).

169. « Daher ist schon das Hören eine Erzitterung der Gehörnerven, der zuerst erkennbare Einfluss der Musik ein sinnlicher, daher endlich hört selbst die ideenreichste geistigste Musik nicht auf, dem Gebiete der Sinnlichkeit anzugehören » (*Ibid.*, 395).

chœur humain. Il y a là un défaut de vérité difficilement admissible, quelles que soient par ailleurs les qualités de la composition.

Les théories exprimées par Marx à propos de l'œuvre de Beethoven sont très suggestives. Marx soutient un point de vue romantique, opposé à celui de Kant, quand il affirme que la musique doit intervenir pour exprimer ce que la seule parole, dont dispose le poète, ne peut que suggérer. Le rôle qu'il assigne à l'irrationnel, à la faculté de pressentiment, à l'intuition est aussi très romantique. Mais d'autre part il rejoint les idées kantiennes en montrant la musique liée indissolublement à l'élément sensible et par conséquent incapable d'exprimer certaines suggestions poétiques où la sensibilité n'a plus de part. C'est à une de ces impossibilités essentielles que Marx attribue l'échec de Beethoven, malgré les beautés qu'il reconnaît à son œuvre. Il ne considère pas la musique de Beethoven comme dépourvue de pouvoir expressif. Mais elle s'est trouvée ici en présence d'un problème d'esthétique dont la solution ne pouvait, étant donnée sa nature, lui être réservée.

Au début de 1824, la revue *Cäcilia,* de Mayence, publie un compte-rendu, par Marx, des *Nouvelles Bagatelles* op. 112, qui viennent d'être éditées. Ce genre de composition, dit Marx, a sur la forme stricte de la sonate l'avantage de permettre à l'auteur de s'épancher plus librement et de fixer des idées fugitives, dignes cependant d'être conservées sous une forme artistique ([170]).

Marx examine ensuite les diverses pièces du recueil et déclare que beaucoup d'entre elles ont une valeur expressive qu'il cherche à préciser. Ainsi il compare la première *Bagatelle* au « récit mélancolique de quelqu'un qui souffre » et à qui le *trio* apporte « consolation et apaisement » ([171]). La troisième est un air à danser évocateur d'une joyeuse scène champêtre où la joie du mouvement augmente de vigueur et finit par tout submerger. La septième « dresse l'image d'un esprit détraqué jusqu'à la folie ». Quant à la dixième, elle est un jeu de sonorités « dont le souffle nous apporte un pressentiment ». Beethoven, maintenant séparé du monde, semble avoir saisi toujours plus profondément « la plus délicate et la plus puissante signification des éléments musicaux » ([172]).

170. *Cäcilia,* Mayence, 1824, n° 2, 140.

171. *Ibid.,* 142.

172. « N° 3 (D dur, 6/8) ist eine überaus zarte und leichte Tanzweise, in der man wohl den Freuderuf der hochwirbelnden Lerche mit naivem ländlichem Reigen sich mischen zu hören glaubt, bis die rege Lust mit vollern Wogen alles durchströmt. Beiden schliesst

Il est curieux de comparer les idées de Marx avec celles qu'exprime, peu de temps après, un compte rendu des mêmes *Bagatelles* publié dans la *Gazette musicale de Berlin* sous la signature N. G.

Au début de son article, le critique pose la question : « comment l'idée de bagatelle peut-elle se concilier avec le nom fêté du héros de la musique? » Beethoven, cet « Eschyle musical » à l'énergique brièveté, y a dit beaucoup de choses en peu de paroles musicales; « dans leur cercle magique est enfermé de l'infini ». Conformément à sa nature intime, Beethoven a fait de ces onze *Bagatelles* autant de « tableaux de vie ». Dans chacune « est saisie et représentée une situation définie de la vie humaine et, en fonction de cette situation, un point lumineux ou l'instant d'une décision douloureuse » ([173]).

Pour prouver ses affirmations, le critique choisit les pièces 1, 2, 4 et 11. La première lui paraît exprimer les sentiments douloureux d'un jeune homme qui, il y a quelque temps, a perdu celle qu'il aimait. Dans la deuxième, le jeune homme s'est endormi et voit en rêve sa bien-aimée lui apparaître. Le numéro 4 peindrait le premier éveil de l'amour dans le cœur d'une jeune fille de quinze ans. La dernière *Bagatelle* exprimerait « le caractère féminin le plus profond : la dignité maternelle » ([174]).

sich n° 7 (C-dur 3/4) an, das mit seinem heftigen zerreissenden Anfange, mit dem ganz kontrastirenden Ausdrucke kindlicher Lust, die sich immer gewaltsamer überbietet, endlich mit der langen, bis zur reissendsten Heftigkeit durchgeführten Steigerung, das Bild eines zerrutteten, wahnsinnigen Geistes lebendiger aufstellt, als wohl je bis jetzt in so kleinem Raume geschehen ist.

« N° 10 (A-dur 2/4) ist gleichsam nichts als ein ahnungsvoll uns anwehendes Klingen. Es scheint, als wenn Beethoven, in seiner jetzigen Abgeschiedenheit von allen Menschen, die zarteste und mächtigste Bedeutung der musikalischen Elemente, namentlich des Zusammenklanges, immer tiefer erfasste. Seine neuesten Kompositionen, und unter diesen das kleine Tonstück von zwölf Takten, von dem wir reden, bezeugen es » (*Ibid.*, 143).

173. « Bagatellen von Beethoven? — Wie verträgt sich wohl der Begriff einer Bagatelle mit dem gefeierten musikalischen Heldennamen? Da nun aber einmal beides bei einander steht, so wollen wir untersuchen, was uns hier unter dem Namen « Bagatelle » geboten wird. Ein flüchtiger Blick zeigt uns elf Musikstücke von geringem Umfang; aber in ihren magischen Kreis ist Unendliches gebannt ! Es sind wenig musikalische Worte, aber es ist viel damit gesagt, und diess wird jeder Eingeweihte willig glauben; denn ist Beethoven überhaupt ein musikalischer Aeschylus an energischer Kürze? Uns dünken diese elf Bagatellen wahre Lebensbildchen zu sein. In den meisten dieser Musikstücke ist ein bestimmter Lebenszustand des Menschen, und von diesem Zustand wird der Lichtpunkt oder der Augenblick schmerzlicher Entscheidung aufgefasst und dargestellt. Man wende uns nicht ein, dass der Komponist vielleicht gar nicht daran gedacht habe, etwas bestimmtes aussprechen zu wollen. Wer diess glaubt, der kennt Beethovens innerste Natur nicht » (BAMZ, 1824, n° 14, 128).

174. « Die erste ist ein Allegretto aus G moll im 2/4 Takt. Sie scheint uns mit dem darauf folgenden Andante con moto C dur 2/4 Takt geistig zusammenzuhängen. Das Allegretto ist die Klage eines Jünglings, der die Geliebte verloren hat. Die Zeit übte bereits ihr Recht; Verzweiflung ist gewichen und Resignation will walten. Man vernimmt den Ausdruck eines sanften Schmerzes. Gern ruft der Jüngling dann die Erinnerung an das genossene Glück zurück. Er schwelgt in ihr, aber sie erhöht seinen Schmerz;

Les auteurs de ces deux comptes-rendus interprètent les *Bagatelles* en question de la même façon romantique bien caractérisée. Pour eux, Beethoven est un « héros de la musique », par conséquent un personnage supérieur à l'humanité moyenne. C'est un musicien expressif, sa musique enferme, comme un cercle magique, une signification infinie qu'elle seule peut traduire. Les *Bagatelles* ont chacune une signification précise, ce sont des « tableaux de vie » (y a-t-il une grande différence entre cette expression et celle de « peinture d'âme »?). Il est curieux de constater la coïncidence des deux interprétations de la première *Bagatelle*. Il faut d'ailleurs préciser que celle de la *Gazette de Berlin*, beaucoup plus fouillée dans le détail que celle de la *Cäcilia*, est tout à fait dans l'esprit des *Hymnes à la Nuit* de Novalis.

LES SONATES op. 109, 110, 111.
LES CHANTS ECOSSAIS op. 107 et 108.

Les trois *Sonates* pour piano op. 109, 110 et 111 font l'objet d'un important compte-rendu paru au début d'avril 1821 dans la *Gazette* de Leipzig. Le début de l'article rappelle que l'originalité de Beethoven a été sensible dès ses premières œuvres, pa-

wilder Unmuth führt zur Abspannung, der sanftere Schmerz kehrt zurück, und verloren in ihn, sinkt er allmählig in Schlummer.

« Hiermit schliesst das Allegretto; das Andante ist sein Traum. Unter himmlischen Melodien naht sich ihm die Verklärte, und er wähnt, dass sie lebe, und beide wiederholen in Lust und süsser Bangigkeit das schöne Wechselgekose der Vergangenheit. Wer sollte nicht ihre Stimmen unterscheiden? Wer fühlt nicht, dass dem Träumenden auch im Traume die Erinnerung an seinen wahren Zustand, an seinen Kummer geblieben ist? Doch der wohlthätige Schlummergott tilgt auch endlich die Erinnerung; eine stille seelige Ruhe empfängt beide Liebende, und rings um sie singen Engelköpfchen mit feinen Glockenstimmen süsse Melodien. Ruhe du Glücklicher!

« Nr 4 ist ein Andante cantabile in A dur, 4/4 Takt. Wer erkennt darin nicht das erste Erwachen des süssen Gefühls der Liebe in der Brust eines funfzehnjährigen Mädchens? Wir hören es mit kindlicher Unschuld fragen, was ihm sei, welche wunderbare Empfindungen das schuldlose Herz befangen haben. Das Rückrufen der frühern muthwilligen Laune gelingt nicht, es klingt fast weinerlich (Anfang des 2ten Theils) und alle Empfindungen einigen sich unwillkührlich in der unbefriedigten Sehnsucht.

« Wer sollte die kleine Unschuld nicht lieben?

« N° 11. Andante ma non troppo, B dur, 4/4 Takt. Wohlweislich hat Beethoven dieses Musikstück als Schlussbild angebracht. Es ist das am tiefsten gedachte, am tiefsten empfundene und am vollendetsten dargestellte. Auch wenn der Meister nicht die Bezeichnung « innocentemente » hinzugefügt hätte, würden wir die Melodie so aufgefasst haben, und das in sanfte Akkorde aufgelöste B-dur deutet die tiefste Weiblichkeit, mütterliche Würde an. Die unschuldige Kindlichkeit des Ganzen zeigt aber nicht eine Hausfrau, sondern ein gar jugendliches Mütterchen; der sanfte Schmerz, welches, wie eine Erinnerung durch die Töne zieht, scheint um verlorenes Glück zu trauern, doch hat sich die Seele durch einen Blick nach oben gestärkt. Hier waltet ein Geheimniss Wer wäre so roh, es auszusprechen? — Santa Madalena! » (*Ibid.*, 128-129).

rues une trentaine d'années auparavant ([175]). Depuis lors, ce «Jean-Paul de la musique » n'a cessé de perfectionner son art et de renouveler sa manière. Certes, quelques-unes de ses œuvres ne s'élèvent pas au même niveau que d'autres, et certaines ont pu donner à penser qu'il faisait fausse route, par exemple les deux *Sonates* pour piano et violoncelle op. 102. D'ailleurs il ne faut aborder une œuvre nouvelle de Beethoven qu'en se défiant de son propre sens artistique et ne pas oublier que des œuvres comme la dernière citée ne peuvent être saisies qu'au prix de « l'étude la plus persévérante dans les dispositions d'âme les plus diverses » ([176]).

Les trois sonates dont il s'agit de rendre compte sont présentées comme apparentées à l'op. 101. Beethoven y a mis en œuvre à la fois son imagination et sa perspicacité. Le premier mouvement de l'op. 109 a un caractère à la fois touchant et apaisant, la phrase d'*adagio* qui s'y intercale exprime de la mélancolie coupée de quelques accès de fantaisie ([177]). Le *prestissimo* qui suit déploie « un caractère hautain et une hâte passionnée » ([178]). Dans l'*andante* varié (*chantant et avec le sentiment le plus intime*) la cinquième variation se distingue par sa gravité « dans le style dit galant » ([179]).

Le premier mouvement de l'op. 110 est un « tableau sonore » plein de grâce ([180]). Le deuxième « peint successivement au moyen de sons » divers sentiments tumultueux, et se termine par un badinage éperdu ([181]). Le troisième est « une véritable scène dramatique » où on remarque un chant « plein d'âme » ([182]).

175. « Dieser Genius schuf eine neue Epoche. Alle Bedingungen des musikalischen Kunstwerkes : Erfindung, Geist und Gefühl in Melodie, Harmonie und Rhythmik werden von Hrn v. B. auf eine neue *ihm* eigenthümliche Weise erfüllt » (AMZL, XXVI, n° 14, col. 213).

176. *Ibid.*, col. 215.

177. [Der erste Satz hat] « etwas Rührendes und in mehreren Stellen etwas Besänftigendes ». [Der eingeschobene Adagiosatz ist voll] « Schwermuth mit lichten Augenblicken und einigen — man lasse das englische Wort passiren — whims » (*Ibid.*, col. 217).

178. « Das Prestissimo... ist ein ganz vorzüglich gelungenes Stück. Das Element seines Kunstlebens ist : Trotz und leidenschaftliche Hast » (*Ibid.*, col. 218).

179. [Die fünfte Variation zeigt eine] « ernste Physiognomie im sogenannten galanten Styl » (*Ibid.*, col. 219).

180. « Anmuth, Grazie, Liebenswürdigkeit blicken fast aus jedem Zuge dieses schönen Tongemäldes » (*Ibid.*, col. 220).

181. [Der zweite Satz] « malt, der Reihe nach, in Tönen : Muthlosigkeit, Ermuthigung, Fortgerissenwerden wie durch eine höhere Gewalt, Schwanken vor dem Entschluss, abermalige völlige Entmuthigung, endlich, nach einem Schrey der Verzweiflung, gänzliches Zusammenstürzen. — Gefühle, über welche, nachdem sie kaum im Inneren des Zuhörers erklangen, in einer ganz originellen, für uns noch nie dagewesenen melodischen Figur in der Oberstimme... gleichsam ein ganzes Fruchthorn voll lieblich schmeichelnder Neckerey ausgeschüttet wird » (*Ibid.*, col. 221).

182. « Eine wahre dramatische, das tiefste Mitgefühl aufregende Scene. Es kann keinen einfachern, schönern, seelenvollern Gesang geben, als diesen hier auf einem reichen Harmoniestrome wehmüthigsanft dahin gleitenden » (*Ibid.*, col. 222).

Le premier mouvement de l'op. 111 manifeste un « élan passionné » auquel s'oppose un passage mélodique qui vient l'interrompre ([183]). Le deuxième est un « tableau sonore » moins réussi, qui paraît peint avec une seule couleur et à l'aide d'un pinceau à miniature ([184]).

Inutile de souligner dans le détail tout ce qu'a de romantique la façon dont sont conçues les trois sonates : l'étude doit en être faite « dans les dispositions les plus diverses », c'est donc au sentiment qu'elles s'adressent. Chacun de leurs mouvements est un « tableau sonore » et divers sentiments s'y expriment, que le critique précise avec assurance. Sa conception expressive de la musique ne saurait se manifester plus nettement.

Dans les premiers mois de la même année, la *Gazette musicale de Berlin* a, elle aussi, rendu compte de ces trois sonates ([185]).

Le compte-rendu de l'op. 109 précise d'abord que les dernières œuvres de Beethoven le montrent se renfermant de plus en plus en lui-même et se détournant du monde extérieur et de ce qui intéresse le commun des amateurs de musique. « Le seul objet qu'il embrasse avec amour semble être la nature. » Il ne faut pas s'étonner d'ailleurs si, à mesure qu'il a pris de l'âge, ses idées et ses sentiments se sont modifiés ([186]). La sonate commence par un prélude, après lequel « le véritable sentiment jaillit impétueux ». Le *prestissimo* « déborde de passion exaspérée ». Le thème de l'*andante* comprend une phrase « désolée », après laquelle s'ouvre « un ciel réconcilié ». Puis la première variation « poursuit le rêve dans une paix introublée ». Dans la cinquième variation, après une tempête impuissante, c'est un « paysage crépusculaire » dont le calme s'éclaire du dernier « sourire » du soleil couchant ([187]).

183. *Ibid.*, col. 223.

184. « Er ähnelt in diesem Tongemälde einem Maler, der den Raum für ein Altarblatt einfarbig (monoton) mit dem Miniaturpinsel ausfüllt » (*Ibid.*, col. 224).

185. Ces comptes rendus sont anonymes. Mais la table de la revue indique A. B. Marx comme auteur du deuxième et du troisième. Le premier, qui soutient des idées semblables, est très vraisemblablement aussi de Marx.

186. « Er schliesst nur *seine* Subjektivität auf und schreibt in seiner Begeisterung immer zu, ohne Rücksicht auf andere. Der einzige Gegenstand, den er liebend umfängt, scheint die Natur zu sein, die ewig ist, wie seine Arbeiten es sein werden... Dass der *jetzige* Beethoven, der Mann, andere Empfindungen aussprechen müsse, als Beethoven, der Jüngling, versteht sich von selbst » (BAMZ, 1824, n° 5, 37).

187. « Gegenwärtige Sonate... fängt präludirend an, wie man etwa erst die Harfe untersucht, ob sie auch stimmt... Jetzt aber stürzt die eigentliche Empfindung hervor. Ein Prestissimo in E moll strömt klar und deutlich eine höchst aufgeregte Leidenschaft aus... Der letzte Satz ist ein Andante (in gleichsam antikem, edlem Style) mit Variationen. Das Thema schliesst nach dem trostlosen Zwischensatze einem versöhnten Himmel auf, und die erste Variation träumt in ungestörtem Frieden fort... Die ganze (5.) Variation ist wie eine grosse Kadenz der Sonate... Nachdem die Figuren im Basse, wie Meereswellen am Strande ausgetobt haben, scheint die Sonne des milden Andante scheidend noch einmal und belächelt ruhig und abendlich die Landschaft » (*Ibid.*, 37-38)

Le compte-rendu de l'op. 110 complète l'image de Beethoven. Il célèbre son énergie, son tempérament de lutteur : Beethoven a vaincu le sort qui l'a isolé par la surdité en se tournant vers sa propre vie intérieure, en se libérant de tout lien avec le monde extérieur. Sa sonate est une effusion « venue du plus profond du cœur », où il exprime son regret nostalgique « d'une situation passée plus joyeuse » et de ce à quoi il a fallu renoncer. Le premier *allegro* est « la plainte du solitaire ». L'*allegro molto* évoque les joies et les plaisirs désordonnés qui n'ont jamais eu de pouvoir sur l'artiste. L'*adagio* fait songer à la Madeleine du Corrège, à « la sainte pénitente de la faiblesse humaine, autour de qui palpite l'écho des harmonies lointaines des anges », ou peut-être aussi à la sonate en ut dièze mineur, *quasi una fantasia,* « cette plainte sacrée d'un amour malheureux ». Beethoven ouvre ici le fond de son cœur, mais tout ce qu'on peut dire à ce sujet est insuffisant : « sur les ailes des sons, le pressentiment vole par-dessus les nuages d'étoile en étoile » ([188]).

A propos de l'op. 111, Marx rapporte, sous forme de lettre, une conversation qu'un critique supposé, représentant de l'es-

188. « Es ist menschlich und nothwendig, dass in dieser Abgeschlossenheit, in dieser entbehrungsvollen Einsamkeit, mancher wehmüthige Blick auf beglücktere Zeiten sich zurück wende. Hat sich alles Glück, hat sich Beethovens ganzes Dasein in die Aufgabe aufgelöset, die ihm als Tondichter gesetzt ist, so musste auch die Sehnsucht nach einem entflohenen fröhlichern Zustande, so musste auch die geheime Klage um das was geopfert, dem entsagt worden, von der Tonkunst Sprache erhalten. — Die vorliegende Sonate scheint ein solcher Erguss aus dem innersten Herzen zu sein. Man höre endlich auf, ein Kunstwerk wie ein totes Produkt zu behandeln. Man glaube es erst dann zu verstehen, wenn man seinen Sinn in der Seele des Schaffenden wiedergefunden und nachgewiesen hat.

« Die Klage des Einsamen ist das erste Allegro (3/4 As dur) voll des zartesten Ausdruckes der Wehmuth, reizend in Anmuth und Majestät... Wenn der Gesang wie in Seufzern erstorben, wenn das Saitenspiel verklungen ist, folgt ein seltsam wildes Allegro molto (F moll 2/4), in das sich unerwartet, die Melodie eines wüsten allgemein bekannten Volksliedes einwebt, das dann eben so unerwartet mit einem zarten Nachklang schliesst. Das alles — scheint uns der Künstler zu erzählen — die kleinlichen Freuden, bei denen sich der Mensch um seine Zeit und um erhebendere betrügt, die wüste Lust, in deren Rausche so manches Leben verspielt wird, haben nie Macht über mich gehabt. Wie leerer Wind sind sie mir vorüber gesaust (Trio Des dur) und (Koda) so hat es sein sollen und müssen.

« Könnte ich doch jedem meiner Leser, ehe ich ihm von dem Adagio (B, C, nachher As moll 12/16) rede, vor Korreggio's Magdalene in der Dresdner Gallerie führen, in das tiefe einsame stille Walddunkel blicken lassen, in dem die göttlich schöne, heilige Büsserin menschlicher Schwäche ruht, umweht von fern herniederklingenden Harmonien der Engel. Oder möchte wenigstens jeder Leser Beethovens Sonate quasi una fantasia aus Cis moll, diese heilige Klage unglücklicher Liebe, kennen und empfunden haben.

« Beethoven, der so frisch und süss in früheren Jahren die Liebe gesungen hat (Adelaide — Herz mein Herz — Liederkreis von Jeitteles) blickt hier auf die vorübergeschwundene Blüthenzeit zurück, ... will sein innerstes Herz öffnen (Adagio)...

« Nachtrag. — Wie schwer ist es, wenn man von Beethoven spricht, zu enden ! Und wie ganz unzulänglich muss am Ende alles erscheinen, was man über ihn gesagt hat ! Der Verstand schleicht an der Krücke der Sprache Schritt für Schritt bedächtig nach, wenn die Ahnung auf dem Fittich der Töne die Wolken überfliegt, und von Stern zu Stern eilt » (BAMZ, 1824, nº 10, 87-89).

prit rationaliste, aurait eue avec le jeune musicien Edouard, qui exprime les conceptions de Marx, et avec un chef d'orchestre. Le critique se plaint de ce que Beethoven n'ait pas renoncé aux tendances à l'excentricité que manifestaient ses premières œuvres et qu'au lieu d'être devenu un second Mozart il ait fini par produire une œuvre qui n'est qu'un chaos et qui d'ailleurs est inexécutable. Pourtant Edouard l'a exécutée, il l'a « ressentie » et en a été ému jusqu'aux larmes. Il essaie d'expliquer au critique en quoi consiste l'originalité de Beethoven, dont le génie l'emporte dans des voies inexplorées, le fait descendre « dans l'abîme le plus profond », puis l'entraîne « vers les cimes » ([189]). Il l'amène même à admettre que le prétendu chaos de la sonate 111 offre, au contraire, une forme admirable, car la forme n'est pas quelque chose qui puisse exister en soi, ce n'est jamais que « la révélation de l'idée, l'incarnation de la pensée dans l'œuvre d'art ». C'est donc en partant de l'idée, non de la forme, qu'il faut juger une œuvre d'art. Edouard cherche alors à dégager l'idée du deuxième mouvement de la sonate. Il y voit une description musicale de la mort de Beethoven, accompagnée à la fois par des harmonies célestes et par la plainte des humains qui pleurent le départ du génie méconnu. Le chef d'orchestre essaie de lutter contre ce débordement d'imagination en rappelant à Edouard que Beethoven vit encore ([190]). Peu importe, réplique l'enthousiaste. Il a été méconnu, il a beaucoup souffert, il a vidé la coupe d'amertume et subi la mort. Quel artiste pourrait « nous offrir autre chose que ce qu'il a vécu lui-même »?

Le critique objecte à son tour qu'il n'est pas sûr que Beethoven ait voulu mettre tant de choses dans sa musique. La réponse

189. « Wie weit trägt ihn sein Genius in nie betretene, unerforschte Bahnen; wie versenkt er sich in die tiefste Tiefe und fliegt kühn wieder auf zur Höhe » (BAMZ, 1824, nº 11, 97).

190. « *Ich.* — Sie haben vorhin geäussert, dass Ihnen der zweite Satz gleichsam allegorisch Beethovens Leben andeute.

« *Edward.* — Wohlan; der zweite Satz ist der Tod des grossen Mannes. Schwellen nicht die Harmonien des Thema schon wie die Trauermusik des fern heranschwankenden Leichenzuges in der Nacht? Schon im zweiten Theile Grabgeläute. Nun der erste Trupp der Leichenbegleiter in langen Flören, die sanft klagenden Freunde, mehr und mehr drängt sichs, das rothgelbe Fackellicht wallt näher. Grabesläuten tönt durch — Erinnerung rückt uns an das Schmerzenlager zurück, noch einmal durch die fortsummenden Glocken höre ich das letzte schwere Aufathmen des Sterbenden; verworren und dann immer klarer tönen ihm im Delirium der letzten Stunde Engelstimmen durch die Nacht, hoch oben wiegt sich Kindergesang, wie der Lerche Triller im höchsten Aetherblau; der heilige Dreiklang dringt mit kristallhellem Rufe durch die lichter werdende Dämmerung; Harfengelispel und immer mächtiger anschwellende Akkorde brausen aus den Harfen der Engel hernieder — er hat vollendet, der Herrliche. Und die ganze Erde trauert um den verkannten Liebling und überall tönen die Todten-Glocken, sanfte Klage, wehmüthige Erinnerung, dankbare liebevolle Feier geleiten ihn zur Ruhestätte. Wer würfe einem Sarge nicht die schönste Blume nach; wer wendete der hinabrollenden Erde nicht verwaiset den liebevollsten Blick durch den Thränestrom nach?

« *Der Musikdirektor.* — Gemach Freund Yorick! Ist das Steckenpferd wieder einmal durchgegangen? Noch lebt Beethoven » (*Ibid.*, 98).

est facile, s'écrie Edouard. Ce n'est pas par la réflexion que Beethoven a créé son œuvre, et il est d'ailleurs inutile d'interroger le compositeur : l'œuvre d'art parle toute seule. « Si elle est digne de ce nom et si nous sommes capables de la saisir », nous ne pourrons « y trouver autre chose que ce qui y est », car ce qu'une certaine excitation nous fait éprouver ne peut dépendre de notre arbitraire.

Pourtant l'impression produite par une œuvre sur différentes personnes peut, dans une certaine mesure, être diverse. C'est que cette impression est à la fois produite par l'idée qu'exprime l'œuvre et par le tempérament individuel de celui qui la saisit. Le fait que l'art offre à chaque individualité particulière ce qui lui convient est une preuve de son caractère divin ([191]).

Il faut d'ailleurs admettre que les auditeurs de la musique de Beethoven ont des caractères communs : ils sont hommes et Européens. Invité à faire comprendre ce qu'il y a de généralement humain dans notre individualité, Edouard joue la sonate. Cette fois, le critique y entend tout ce que le jeune enthousiaste lui a expliqué. Mais le chef d'orchestre demande si des effets si terribles sont du domaine de la beauté et, dans ce cas, où sera la limite. C'est, répond Edouard, la nature elle-même qui la tracera. L'art « est la vie, est l'univers recréé par l'homme ». Il n'a pas pour mission de nous consoler des misères de l'existence, car « la consolation est pour les faibles ». Il nous instruit en nous faisant éprouver à l'avance ce que nous devrons subir, « en nous montrant, comme la nature, dans notre mort un commencement, une nouvelle vie, et dans la fin du périssable, l'éternité ». La communication supposée du critique se termine par une réflexion amère : si ce n'est plus l'intelligence qui doit d'abord saisir l'œuvre d'art, si c'est le sentiment qui doit porter sur elle un jugement et si des œuvres construites en dépit des règles peuvent être aussi chaleureusement défendues, il n'a plus qu'à se taire ([192]).

191. « Ob Beethoven über seine Schöpfung zur Reflection gekommen, weiss ich nicht; es ist wenigstens nicht nothwendig. Denn das weiss ich zuverlässig, dass er nicht aus der Reflection geschaffen hat. Allein wozu den Komponisten fragen? Spricht das Kunstwerk nicht selbst, ist es nöthig, dass er uns erst sage, was es bedeuten solle; dann Schade um seine Mühe und unsre Zeit. Ist aber das Kunstwerk dieses Namens werth und sind wir überhaupt fähig, aufzufassen, so begreife ich nicht, wie wir etwas anderes in ihm finden sollten, als was darin liegt. Ist es denn Sache unserer Willkühr, was wir bei einer gewissen Anregung empfinden? Wollen Sie doch einmahl bei unserer Sonate heitere Empfindungen haben?

. . . . . .

« ... Die Wirkung eines Kunstwerkes stelle ich mir als Produkt seiner Idee und der Eigenthümlichkeit des Auffassenden vor und finde darin einen Beweis für die Göttlichkeit der Kunst, dass sie den verschiedenen Individualitäten, jeder das ihr Angemessene, darbeut » (*Ibid.*, 89-99).

192. « *Edw.* — Die Kunst ist das Leben, ist die vom Menschen wieder erschaffne Welt. Was das Leben beut, gehört auch der Kunst an und Missgeburten, todte Geburten sind

Il ne faut pas s'abuser sur le fait que, dans ce dernier article, le personnage du critique se montre hostile aux conceptions romantiques qu'Edouard soutient avec tant de feu : ce critique n'est pas Marx lui-même, qui, dans le compte-rendu de la sonate op. 110, s'écriait qu'on ne pourrait s'imaginer comprendre une œuvre d'art que lorsqu'on aurait « retrouvé et démontré sa signification dans l'âme de son créateur ». Ce critique uniquement formel et formaliste représente une doctrine esthétique périmée, qui « n'a plus qu'à se taire » devant la critique sentimentale et intuitive du jeune Edouard, qui, lui, est bien manifestement le porte-parole de Marx. On peut d'ailleurs ne pas séparer l'un de l'autre ces trois comptes-rendus, issus d'un même esprit. Le Beethoven qu'il nous présentent est un héros moral plus fort que le destin, capable de supporter victorieusement une terrible épreuve dont un homme moyen serait accablé. C'est sa vie intérieure qui s'exprime par ses œuvres, sa vie sentimentale passionnée qui ne peut s'extérioriser qu'au moyen de la musique. C'est par le sentiment que l'auditeur entrera en contact direct avec lui, par l'intuition qu'il pénètrera le sens réel de ses combinaisons sonores. C'est là une grande nouveauté, c'est la grande originalité de Beethoven, dont l'évolution logique se poursuit depuis ses premières œuvres et à laquelle il serait, par conséquent, tout à fait illusoire de chercher à appliquer les normes de la critique formelle. Cet art, expression du sentiment, ne peut être saisi que par le sentiment.

Au fond, il n'y a pas de différence essentielle entre l'esprit des comptes-rendus de Marx et celui des comptes-rendus de la *Gazette* de Leipzig. Les deux critiques considèrent, à travers des théories romantiques, les trois sonates de Beethoven comme des œuvres expressives, et l'expression leur en paraît si évidente qu'ils n'hésitent pas à la préciser avec la plus grande netteté, reconstruisant, à propos de chaque pièce, un « tableau sonore » où l'essentiel est d'ailleurs le sentiment beaucoup plus que la scène décrite.

Il n'y a pas lieu d'insister beaucoup sur le compte-rendu des *Chants écossais* op. 107 et op. 108 paru en 1824 dans la *Gazette*

alles andre, aber nur dieses. Müssen wir nicht vom Leben scheiden, den Gedanken Tod, den Verlust des Edelsten und Theuersten ertragen? Warum soll die Kunst nicht aussprechen, was die Wirklichkeit uns mit eisernem Stempel einprägt?

« *Der Musikdir.* — Allein die Kunst tröste uns, statt uns zu betrüben.

« *Edw.* — Trost ist für die Schwachen. Die heilige Kunst belehrt uns, indem sie zeigt und vorempfinden lässt, was getragen werden muss; sie stärkt uns, indem sie, wie die Natur, selbst im Untergange den Aufgang, das neue Leben, im Ende des Endlichen das Ewige zeigt.

« ... Wenn die erste Auffassung der Kunstwerke dem Verstande entzogen, wenn es dem Gefühle überlassen wird, den Standpunkt zu fixiren, von dem die Beurtheilung ausgehen soll, wenn Werke, die aller unserer Regeln spotten, so feurige Anhänger gewinnen, so verstumme ich » (*Ibid.*, 99).

musicale de Berlin. On y loue Beethoven d'avoir trouvé le véritable ton de « noble simplicité » qui convient à ce genre d'œuvres. Ces chants sont déclarés conformes au genre du lied, tel que Gœthe l'a défini. Ils s'adressent aux âmes naïves et pénètrent dans l'âme ([193]).

A la fin de 1825, la *Gazette* de Leipzig rend compte, dans un esprit analogue, du seul recueil op. 108. C'est, dit-elle, un véritable trésor « pour tous ceux qui sont en état de percevoir un sens là où il y en a un ». Le compte-rendu loue non seulement la justesse d'accent populaire des mélodies, mais l'accompagnement où Beethoven exprime « sa nature originale, profondément réfléchie et profondément sensible », et les préludes et postludes, qui annoncent ou prolongent l'expression de la pièce ([194]).

L'un comme l'autre de ces comptes-rendus considèrent les *Chants écossais* du point de vue sentimental et expressif et peuvent prendre place dans la série des comptes-rendus romantiques.

L'OUVERTURE op. 124. LA MISSA SOLEMNIS. LA NEUVIEME SYMPHONIE

Le 7 mai 1824, Beethoven donne, au théâtre de la porte de Carinthie, une grande audition dont le programme comprenait l'*Ouverture* en ut majeur op. 124 qui avait été écrite pour l'inauguration du théâtre de la Josephstadt, trois fragments de la *Missa solemnis* en ré et la *Neuvième symphonie*. Une telle soirée fait date dans la vie musicale viennoise, et les contemporains en ont eu le sentiment. La revue *Der Sammler* indiquait dans son compte-rendu le contraste entre la tête blanchie de Beethoven et l'ardeur juvénile qui court dans son œuvre. Elle le comparait à un volcan à la cime couverte de neige et à Thésée terrassant le centaure (*sic*), c'est-à-dire « l'art bâtard de la composition moderne » ([195]).

193. « Sie schliessen sich in Hinsicht auf die dem Liede geziemende, edle Simplizität würdig an die Lieder von Schulz, Reichardt und Zelter an und ziehn jedes unbefangene, von Modesachen entfernte, Naturliebende Gemüth unwiderstehlich zu sich hinauf. So muss das Lied sein. So hat es uns auch Göthe gelehrt. Je mehr man diese Lieder singt, desto tiefer senken sie sich in das Gemüth hinein » (BAMZ, 1824, nº 18, 159).

194. AMZL, XXVII, nº 52, col. 867.

195. « So stand unwillkürlich das Bild eines Vulkans vor der Seele, dessen Scheitel mit Schnee bedeckt ist, während das Innere in unerschöpflicher Thätigkeit sich neu zu gebären scheint. Auch an die Bildsäule des Theseus wurde man erinnert. So wie dieser den Centaur, konnte Beethoven die Zwittergestalt der modernen Compositionsweise mit der Keule der Gediegenheit in den Staub werfen. Er begnügte sich, das Ungethüm aus seinem Anblick zu verbannen » (*Der Sammler*, XVI, nº 58, p. 232).

La même revue estimait que l'ouverture avait « un style majestueux » et traitait, par endroits, les idées de façon « spirituelle » ([196]).

La *Gazette théâtrale* de Vienne déclare que l'ouverture est très belle, mais a été éclipsée par les autres morceaux ([197]).

La *Gazette* de Leipzig constate le succès enthousiaste remporté par Beethoven, qui a « ouvert un monde nouveau » à ses auditeurs ([198]). L'ouverture est un de ses travaux les plus achevés. L'*andante* en est « noble, simple et magistralement conduit ». L'*allegro* fugué est « d'un seul jet, avec une imagination ardente ». L'œuvre n'est jamais monotone, elle reste toujours naturelle, claire et compréhensible.

En 1826, la revue *Cäcilia,* rendant compte de l'*Ouverture* op. 124, qui venait d'être éditée, l'interprétait comme évoquant une sorte de scène populaire et religieuse à la fois en l'honneur de « l'Unique », du « bon père d'un peuple fidèle » ([199]).

Seul ce dernier compte-rendu propose une interprétation nettement romantique de l'ouverture : la scène évoquée peut être considérée comme matérialisant les sentiments dont le critique croit trouver l'expression dans l'œuvre.

Le compte-rendu du concert du 7 mai 1824, paru dans la *Gazette théâtrale* de Vienne, donne une appréciation générale sur les trois fragments de la *Missa solemnis* qui y avaient été exécutés. Pour avoir une idée de l'impression qu'ils ont produite, il faut s'imaginer « le Shakespeare musical... embrasé par l'extase », plein de foi religieuse et chantant « la louange de Dieu et l'espérance de l'humanité » ([200]).

196. Même revue, XVI, n° 60, 240.

197. ATUW, XVII, n° 58, 230.

198. [Beethoven ist ein erhabener Meister] « dessen unerschöpliches Genie uns eine neue Welt erschloss, nie gehörte, nie geahndete Wunder-Geheimnisse der heiligen Kunst entschleyerte ! » (AMZL, XXVI, n° 27, col. 438).

199. « Wir sehen uns an einem Orte, den die Menge zu einem Fest der Liebe gewählt, das sie dem Einzigen bringen will. Anfänglich vernehmen wir einen sanften Hymnus, während dessen man sich in wohlgeordneten Reihen dort versammelt. Der den Hymnus begleitende Posaunenton, indem er religiöse Gefühle erregt, sagt deutlich, dass die Liebe die Grundmauer alles Guten sey. Der Hymnus schliesst, und mit ihm verhallt der Posaune Klang; haben beyde doch nun die Herzen bereits zur Milde, zur Einigkeit gestimmt. Jetzt verkündet Pauken- und Trommetenhall die Annäherung des Helden des Festes. Es ist der gute Vater eines treuen Volkes Mit frohem Jubel wird er empfangen,... spricht, dankt, erneuert Versprechen, sich dem allgemeinen Wohl zu widmen. Erneuter Jubel.

« Dies die Skizze meines Gemäldes zu der fraglichen Tonleistung. Wer ein höheres hier aufzustellen vermag, dem werd' ich meine Hochachtung zollen. Ein niedrigeres kann es nicht geben » (*Cäcilia*, Mayence, 1826, n° 17, 35-36).

200. « Man denke sich den hochbegeisterten Tondichter, den musikalischen *Shakespeare*, dem alle Mittel seiner Kunst auf den leisesten Wink freundwilligst zu Gebothe stehen, wie er von Andacht glühet, im innigen Glauben an das heilige Erlösungswerk Gottes Lob und der Menschheit Hoffnung singet, dann hat man vielleicht eine leise Ahnung von der Wirkung dieses Kyrie, Credo und Agnus Dei ! (ATUW, XVII, n° 58, 230).

La *Gazette de la mode* cherche à préciser et à détailler davantage ses éloges. Le *Kyrie*, « entièrement pénétré par l'esprit de recueillement », montre la musique dans sa dignité suprême : elle éveille le sentiment religieux et proclame la gloire de Dieu. Le passage le plus remarquable de l'*Agnus Dei* est le *Da nobis pacem*, où l'accompagnement éveille dans les cœurs comme « un écho de la paix éternelle » ([201]).

Dans ce compte-rendu, deux fragments seulement sur trois font l'objet d'une interprétation, mais cette interprétation est nettement sentimentale et expressive.

Pour la *Gazette* de Leipzig, le *Kyrie* exprime « l'imploration mélancolique d'un peuple repentant ». Le *Credo* est original, avec ses changements de tonalité et de mouvement. Mais la fin est hésitante, affaiblit l'impression et est moins à sa place que la fugue traditionnelle, par laquelle on se sent « enthousiasmé et comme enlevé vers le ciel sur des ailes de séraphins ». L'*Agnus Dei* est jugé exprimer une mélancolie anxieuse et une profonde douleur. Mais le critique déclare comprendre difficilement l'intention de Beethoven dans son *Miserere nobis* ([202]).

Il ne semble pas qu'à ce moment la presse se soit autrement occupée des fragments de la *Missa solemnis*, ni même, du vivant de Beethoven, de l'œuvre entière. Les indications recueillies esquissent une interprétation expressive des fragments entendus, mais sans offrir de particularité vraiment originale.

C'est un peu plus d'un an après la mort de Beethoven que la revue *Cäcilia* de Mayence publie deux études sur la *Messe en ré*. La première est une analyse qui insiste sur les procédés expressifs que Beethoven a utilisés pour souligner les détails du texte de la messe ([203]).

La deuxième proclame, dès le début, que dans toute œuvre d'art deux points sont à considérer : d'abord la puissance de la force créatrice qui s'y manifeste, son élan et sa source, puis le niveau artistique où se situe l'œuvre. Ensuite vient la constatation qu'aucune autre composition ne manifeste autant de puis-

201. « ..... das Kyrie, eine Tondichtung, die, von dem Geist der Andacht ganz durchdrungen, die Seele des Hörers mit dem Gefühl der reinsten Frömmigkeit, demuthvoller Liebe und Verehrung füllt. In ihrer höchsten Würde offenbart sich hier die Tonkunst, dem erhabensten Beruf entsprechend, zur Erweckung der Religiosität und zu der Gottheit Preis und Ehre... Zum Schluss folgte das Agnus Dei, und so wie das Ganze einen tiefen, grossen Eindruck hinterliess, so wirkte die Begleitung der Worte : Da nobis pacem, etc., durch Erregung eines ganz besondern, unaussprechlichen Gefühls in allen Herzen, gleichsam wie ein Nachklang des ewigen Friedens, der hernieder schwebte, die Erhörung zu verkündigen » (MZW, IX, n° 59, 506).

202. AMZL, XXVI, n° 27, co . 439-440.

203. *Cäcilia*, Mayence, 1828, n° 33, 22 et suiv.

sance créatrice que la *Missa solemnis* ni ne possède « une telle force qui enchaîne aussi complètement l'âme de l'auditeur ». Le critique appuie son affirmation d'une citation de Jean-Paul : toute œuvre d'art est un poème, sur l'ensemble qu'elle offre doit planer le romantisme « comme un parfum de fleur invisible, mais puissant » ([204]).

Recherchant alors la signification de la *Missa solemnis,* l'auteur de l'article estime que Beethoven l'a conçue comme exposant surtout la rédemption de l'homme et a traité le texte sacré comme une œuvre poétique ([205]).

Ces deux articles sont d'inspiration incontestablement romantique. Le second surtout ne peut être considéré autrement, car la citation de Jean-Paul suffirait à déterminer l'esprit dans lequel la *Messe en ré* y est considérée.

Les critiques plus ou moins importantes consacrées à la *Neuvième symphonie* sont assez nombreuses. On lit, par exemple, dans le *Sammler,* après la première exécution de l'œuvre, que Beethoven est, de loin, le meilleur symphoniste de l'époque et que, dans ce domaine, il fait l'effet d'un géant à côté de pygmées ([206]). Les trois premières parties de la symphonie sont ensuite jugées pleines de beautés harmoniques et mélodiques. Le *scherzo* est un véritable modèle du genre. Mais le critique trouve fâcheuse l'intervention du chant dans la dernière partie.

Une semaine après, revenant sur la *Neuvième symphonie,* la même revue répétait que la musique instrumentale était l'élément où Beethoven se trouvait le plus à l'aise et reprenait l'éloge du *scherzo,* où Beethoven s'est livré à un « badinage sublime » avec les instruments à vent, dont les « mouvements folâtres » sont accompagnés « de la façon la plus gracieuse » par les timbales ([207]). Quant au final, l'intervention des voix humaines et du poème de Schiller y était déclarée nouvelle et la composition du morceau jugée « très expressive ». On louait Beethoven d'avoir

204. « Wenn die Griechen die schönen Künste eine Musik nannten : so ist die Romantik eine Sphärenmusik. Sie fordert das Ganze eines Menschen, und zwar in zartester Bildung, die Blüthen der feinsten, höchsten Zweige; und ebenso will sie im Gedichte — was jedes Kunstwerk seyn muss — über dem Ganzen schweben, wie ein unsichtbarer, aber mächtiger Blumenduft » (*Ibid.*, 28).

205. *Ibid.*, 30-31.

206. « Aber Beethovens eigenthümlicher Turnierplatz ist das Feld der Symphonie; hier findet er keinen ihm ebenbürtigen Kämpfer; einzig steht er da — ein Riese neben den Pygmäen » (*Der Sammler*, XVI, nº 58, 232).

207. « Er treibt einen erhabenen Scherz mit den Blasinstrumenten und Pauken in Durchführung seiner Ideen... Die Pauken sind hier zu den tändelnden Bewegungen der Oboen, Clarinetten und Flöten auf die anmuthigste Weise benutzt » (Même revue, XVI, nº 60, 240).

« amené à l'unité les parties les plus diverses » et d'avoir « évoqué par magie, devant notre âme, toute la splendeur des sons » ([208]).

Le caractère commun de ces deux articles, dont le second est signé de Seyfried, est un manque de fermeté dans l'interprétation de la symphonie. Ils semblent hésiter et tâtonner.

Dans un premier compte-rendu, la *Gazette théâtrale* souligne la haute valeur des symphonies de Beethoven, par lesquelles il dépasse tous les autres compositeurs. Sa nouvelle symphonie est sûrement la plus grande œuvre qu'il ait pu réaliser « avec sa force de Titan » ([209]).

Deux semaines plus tard, après une nouvelle audition, on trouve dans la même revue un éloge de Beethoven, « compositeur gigantesque, qui exprime congrument l'univers qu'il porte en lui ». Quant à la *Neuvième symphonie,* elle est « un univers sonore » grandiose, où retentissent toutes les joies et toutes les douleurs humaines qui s'entrelacent « en étranges nœuds magiques » sans cesse en voie de transformation. C'est un « univers enchanté » où nous pouvons « soupçonner l'infini », où nous pénétrons « les ombres les plus profondes du sentiment ». La musique instrumentale ne suffit pas à exprimer l'émotion de l'artiste, il est contraint d'avoir recours à la parole. La joie jaillit alors « là où un tel esprit a concentré dans son foyer le reflet de l'univers et de son Créateur éternel » et illumine notre nuit ([210]).

208. *Ibid.*, 240.

209. « Beethoven hat durch seine Symphonie schon lange diesem Zweige seiner Composition einen so hohen Standpunkt unter den menschlichen Kunstschöpfungen angewiesen, dass es seitdem jedem Componisten schwer wird, an dem Abhang dieses Helikon zu gelangen, allein diese neueste Symphonie ist gewiss das grösste Kunstwerk, welches Beethoven mit seiner vollen Titans-Kraft zu Stande brachte. Alle Theile derselben machten die entscheidendste Wirkung, zumahl das Scherzo, und dieselbe würde sich durch die frappirende Fantasie, welche den Schluss-Chor einleitet, und durch selben selbst noch mehr gesteigert haben, wenn es den Mitwirkenden möglich gewesen wäre, diesen Theil so vollkommen zu geben als er es erfordert » (ATUW, XVII. n° 58, 230).

210. « Was soll man von dieser Tonwelt sagen, welche hier in der Form einer Symphonie auf das Herrscherwort dieses mächtigen Gebiethers sich gestaltete ! Die Instrumental-Musik hat nichts Grandioseres aufzuweisen. Alle Freuden und alle Schmerzen der Menschen-Seele hallen hier in den mannigfaltigsten Gestaltungen, verschlingen sich in wundersamen Zauberknoten, die wieder sich lösen, um sich zu neuen Wunder-Symbolen zu verweben.

« Der ergreifende Ernst des Sehers lässt einmahl in dieser Zauber-Welt der Töne uns durch die zur Einheit gebrachte höchste Mannigfaltigkeit das Unendliche ahnen, dann scheinet er gleichsams eine Kühnheit im Scherzo durch die Wirklichkeit rechtferigen zu wollen, indem im sinnlicheren Ausdruck er uns seinen deutlicheren Organismus vorhält, wo sodann der Contrast des Bezeichneten und der Bezeichnung die muthwilligste Komik erzeuget; dann führet er uns wieder in die tiefsten Schatten des Gefühles, wo die blinkenden Goldarten des Gemüthes rein und glühend strömen und leuchtende, helle Edelsteine mit ihren Blitzen die Gedanken beseelen, welche im Edlen zu kommenden Thaten reifen.

« Dem tief bewegten Künstler genügen nicht mehr die Luftgestalten der Instrumental-Musik, das Wort, die menschliche Rede muss er noch zu Hilfe nehmen, um sich genügend auszusprechen. Wie wird er sich ausdrücken? Was wird er sagen? Was wird sein

C'est bien le Beethoven romantique qui nous est présenté ici. Ce Titan inspiré, ce mage dont l'art révèle un univers merveilleux, ce créateur ému et émouvant, cherchant toujours de nouveaux procédés d'expression pour mettre l'âme de ses auditeurs en contact avec l'infini et avec Dieu, c'est l'artiste par grâce divine, tel que l'ont conçu les romantiques.

Le compte-rendu de la *Gazette de la mode* proclame d'abord la supériorité de l'oratorio et de la symphonie sur les autres genres musicaux et rappelle les grandes œuvres symphoniques qu'on doit à Beethoven. La nouvelle symphonie qu'on a entendue est capable de plaire à n'importe quel auditeur par son esprit et son originalité. Le critique analyse l'œuvre, cherche à déterminer le caractère expressif de chacune de ses parties et loue surtout Beethoven d'avoir si bien saisi l'esprit du poème de Schiller et, dans son enthousiasme, d'en avoir fait un chant « ivre de joie », une « fantaisie sublime et psalmodiante » qui « unit l'expression déclamatoire la plus stricte à la mobilité lyrique » ([211]).

Revenant, quinze jours après, sur la *Neuvième symphonie* à l'occasion de sa deuxième exécution, la même revue cherche en-

Gesang seyn? Was anderes als ein Lied der Freude! Freude, holder Götterfunke, du musst sprühen, wo so ein Geist den Abglanz des Universums und seines ewigen Schöpfers concentrirte in seinem Fokus! Und wie sprühet er!!! Wem er seine Nacht nicht erhellte, nun der mag schlafen! » (ATUW, XVII, nº 67, 267).

211. « Wenn Geist und Originalität in dem Tonwerk, welches jetzt besprochen wird, die Aufmerksamkeit auch des gewöhnlichen Zuhörers in Anspruch nehmen, so fesselt den Kunstverständigen ausserdem noch die kunstvolle Verflechtung der darin herrschenden Ideenfülle und die meisterhafte Ausführung, die charakteristische Haltung, das glänzende Colorit und der lebendige Humor, der sich auch mit Zartheit des Gefühls und melodischer Anmuth verbindet, wie dieses in dem dritten Theil, nämlich im Andante, ganz vorzüglich zu bemerken war. Mit der ergreifendsten Kraft, auf jedes Ohr und jegliches Gemüth ohne Ausnahme, wirkte jedoch der vorhergehende Theil, das Scherzo, welches zugleich in höherem Grade, als alles Uebrige, ohne Zweifel eine ungewöhnliche, schwer zu lösende Aufgabe für das Orchester ist. In dem letzten Theil tritt die Grund-Idee des Ganzen noch einmal hervor und heitre Anklänge aus dem vorhergehenden Scherzo berühren auch hier, wie vorüberfliegende Blitze, mit unwiderstehlicher Wirksamkeit. Endlich mischt sich der Gesang in das reiche bezaubernde Spiel der Harmonien und das *Lied an die Freude* von Solo- und Chorstimmen vorgetragen, bildet den höchst eigenthümlichen Glanzpunkt des Ganzen. Etwas dieser originellen Idee Aehnliches hat der Tondichter bereits früher in einer Composition für das Pianoforte ausgeführt, die mit Variationen schliesst, mit welchen der Gesang sich dann vereinigt, der das Thema auffasst und begleitend fortführt. Wer nun von diesem Lied an die Freude, wie wir es hier vernahmen, ein Lied im gewöhnlichen Sinne erwartet hatte, musste sich getäuscht finden. Für den Refrain eines einförmig wiederholten lyrischen Gesanges erkannte der geniale Tondichter jenes grossartige Gedicht als zu umfassend und bedeutsam. Wer dieses ewig jugendliche Lied an die Freude, das vor mehr als 30 Jahren schon gedichtet wurde, nach langer Zeit wieder liest, oder hört, der fühlt sich von der nähmlichen Begeisterung ergriffen, und sein freudetrunkener Gesang ist eine erhabene, psalmodirende Phantasie — wenn diese Benennung hier gestattet wird — die charakteristisch in dem eigentlichen Element des Liedes sich bewegt — des Liedes an die Freude — und den strengsten declamatorischen Ausdruck mit der lyrischen Beweglichkeit verbindet... In würdigere Hände konnte dieser Hymnus nicht gerathen, und nur ein Tondichter von so unerschöpflichem Reichthum der Phantasie durfte es unternehmen, ihn auf solche Weise zu behandeln » (MZW, IX, nº 59, 506-507).

core à souligner la valeur expressive de l'œuvre et surtout du final, dont un passage « fait songer au mystérieux abîme de l'au-delà » ([212]).

Le correspondant viennois de la *Gazette* de Leipzig estime que cette symphonie peut soutenir la comparaison avec les précédentes, que tout en elle est neuf et original. Le premier mouvement est « fier et hardi », élaboré en une « véritable lutte athlétique », tient notre attente en haleine et la satisfait. Dans le *scherzo*, les instruments rivalisent de facéties ». L'*andante* est proclamé supérieur même à celui de la *Septième symphonie*, c'est un « chant céleste » qui a, entre autres qualités remarquables, « le sublime de l'expression et la simplicité ». Dans le final, le récitatif des contrebasses qui suit le « pot-pourri » des motifs précédents semble demander : Que va-t-il se passer maintenant? Un motif « doucement onduleux » répond, s'enfle peu à peu, puis le chœur clame la gloire de la divine musique et « Louange, honneur et reconnaissance à son digne prêtre! » ([213]).

Toutes ces indications sont encore de nature à mettre en relief l'élément expressif de la *Neuvième symphonie* et surtout de son final.

L'année suivante, la *Neuvième symphonie* ayant été exécutée à Aix-la-Chapelle, à l'occasion du festival bas-rhénan (avec suppression d'une partie de l'*adagio* et du *scherzo* en entier), le correspondant de la *Gazette* de Leipzig se montre assez embarrassé pour rendre compte de l'œuvre mutilée. Le premier *allegro*, dit-il, fait surgir isolément les instruments à vent sur un trémolo du quatuor, « comme des figures de brume émergeant d'un lac immobile ». La partie exécutée de l'*adagio* sépare les instruments en deux groupes : celui des instruments à vent respire « une profonde mélancolie », surtout le cor, si bien qu'à un moment tout semble « s'unir en une plainte aux larmes silencieuses ». Au final, la joie « éclate en tempête déchaînée ». Ce final n'a pas plu au critique, qui estime qu'il manque de tenue et est difficilement exécutable. Pourtant, ajoute-t-il, « on peut dire de Beethoven ce qu'on a dit de Haendel : Même dans l'erreur il est grand! » ([214]).

212. « Das nach dem Zusammentreffen freundlicher Erinnerungen aus den vorhergehenden Theilen eintretende Thema ist eben so leicht und gefällig, als edel und feyerlich, der Bedeutung und dem Geist der Poesie entsprechend, prägt sich mit rascher Wirksamkeit in das Gedächtniss ein, und tönt noch lange wieder im Gemüth der Hörenden. Es ist nicht der wilde Rausch der Sinnenfreude, der sich hier offenbart, sondern der zu höheren Regionen sich erhebende, verklärte Geist des innigen Entzückens, die reine Seelenfreude, die allein wahres Wohlseyn heissen kann, und die sich hier in aller ihrer Heiterkeit mit der ernsten Wahrheit des charakteristischen Ausdrucks vereinigt, bey den Worten : « Brüder über'm Sternenzelt... » in oratorische Andacht übergeht, mit dem folgenden Satz : « Ihr stürzt nieder... » an die geheimnissvolle Tiefe jenseits mahnt, und sich endlich zur höchsten Begeisterung emporschwingt » (MZW, IX, nº 67, 580).

213. AMZL, XXVI, nº 27, col. 440-441.

214. AMZL, XXVII, nº 26, col. 446.

En mars 1826, la *Neuvième symphonie* est exécutée pour la première fois à Leipzig. Le correspondant de la *Gazette musicale de Berlin* envoie à sa revue un long compte-rendu qui commence par déplorer que, dans une époque égoïste, l'artiste s'accorde à lui-même plus d'importance qu'il n'en accorde à l'art. Cet égoïsme se manifeste par le caprice et l'arbitraire, qui font violence à l'art, et produit des œuvres musicales que l'oreille normale repousse. La manifestation de cet égoïsme peut être mesquine et ridicule, lorsque le compositeur n'a de puissance ni dans l'imagination, ni dans le sentiment. Mais il y a aussi l'égoïsme des Titans, qui « entasse Pélion sur Ossa pour s'élever jusqu'aux dieux dans leur demeure ». C'est un exploit de ce genre qu'accomplit Beethoven dans sa symphonie ([215]).

L'analyse de l'œuvre prétend montrer que la composition en est purement arbitraire. Le final est à rejeter, l'expression de la partie chantée est vulgaire et ne correspond pas du tout au sens du poème de Schiller : elle paraît exprimer « plutôt la grossière ivresse du vin que l'élan inspiré du poète » ([216]).

A la fin de l'année, c'est Marx lui-même qui, dans la même revue, consacre une étude à la *Neuvième symphonie.*

Il estime, lui aussi, que cette œuvre a pour contenu l'individualité artistique de son auteur, mais que Beethoven s'y est exprimé inconsciemment, comme il l'avait déjà fait dans la *Fantaisie* pour piano, orchestre et chœur. Ce genre de composition acquiert par là une autre importance que celle qu'il peut devoir à son expression générale, et cette importance est d'autant plus grande que l'auteur est un plus grand artiste. Marx rappelle la façon dont il a précédemment apprécié la *Fantaisie* de Beethoven et indique que l'exemple n'en a pas été perdu : Hummel a composé des *Variations de bravoure* avec chant sur une poésie de Körner, Fränzl un concerto pour violon avec chœur.

Dans la symphonie de Beeethoven, le chant et la musique instrumentale ne sont pas dans leur situation respective habituelle, où les instruments sont subordonnés aux voix, le chant représentant « l'humain », et les instruments « l'extra-humain » ([217]).

215. « Es kann aber auch einen Egoismus geben, der mit prometheischer Kühnheit auftritt und den Ossa auf den Pelion thürmt, um die Götter in ihren Wohnsitzen zu finden. Ein solcher Gigant... erscheint mir Beethoven in dieser letzten Symphonie » (BAMZ, 1826, nº 26, 204). — Le début de ce compte-rendu est reproduit dans la *Musikalische Eilpost* de Weimar, 1826, nº 13, 99-100.

216. BAMZ. 1826, nº 27, 215.

217. « Im Gesang, der die Sprache und die dem Menschen innewohnende Tonwelt umfasst, stellt sich das Menschliche dar, im Gegensatze zu den Instrumenten, als dem Aussermenschlichen » (BAMZ, 1826, nº 47, 374).

Trois parties instrumentales précèdent celle où interviennent les voix. Il ne faut donc pas juger l'œuvre comme une cantate. Il faut, pour l'analyser, la diviser en une partie purement symphonique et un chant joint à la symphonie. La nature propre de Beethoven s'y montre : il est avant tout musicien instrumental, et sa surdité l'a cantonné encore davantage dans ce domaine en le retranchant du commerce des hommes. Marx précise les caractères qu'il attribue à la musique instrumentale, telle que Beethoven l'a utilisée dans ses dernières œuvres, et au chant naïf de l'homme. puis déclare que Beethoven a « élevé sur le trône » ce chant, « pour le glorifier en lui faisant vaincre le monde des instruments » ([218]).

Après avoir analysé la symphonie, Marx résume sous forme schématique le plan qu'il y discerne. Une première partie est consacrée à montrer la musique instrumentale et la musique vocale en lutte, l'instrumentale cherchant à s'évader d'elle-même et à acquérir le langage. La deuxième partie est une « fête du chant » : la musique instrumentale y reçoit le don de la parole, ou plutôt le chant fait la conquête des instruments ([219]).

C'est le plus original des comptes-rendus qui ont pu être consacrés à la *Neuvième symphonie* du vivant de Beethoven. C'est

218. « Endlich hat er sogar durch das für schaffende Künstler unerhörte Unglück der Taubheit von aller lebendigen Einwirkung menschlicher Sprache, von aller Geselligkeit hinweggerissen werden müssen, um sich ganz ungestört in die Anschauung des Instrumentalen zu versenken und in seinen letzten Werken bisher ungeahnte Tiefen desselben zu ergründen und zu offenbaren. Unendlich, wie in der landschaftlichen und sonst aussermenschlichen Natur, sind in der Instrumentenwelt die Gestaltungen und Kombinationen. Jetzt streift das Naturleben an menschlichen Ausdruck und Gesang und man ist versucht, menschliche Bedeutung und Gesangsprache herauszuhören; jetzt löset sich das Gestaltete in sein Element, den einfachen Klang, auf; und die einfachste, verlorne Form bildet sich daran wieder in vielfacher Zusammenstellung zu einem grossen bedeutsamen Ganzen, wie Blatt an Blatt uns den Baum darstellt. Dem gegenüber steht der ewig in sich reine Gesang, der höchsten Bildung in der Natur, dem Menschen zu eigen gegeben, und in seiner Einfachheit mit seinem höchsten geistigen Inhalte das proteische Instrumentale besiegend.

« Diese Anschauung nun scheint uns Beethoven in der Symphonie mit Chor ausgesprochen zu haben. Er selbst, herrschend in der zauberischen Instrumentenwelt, lauscht dem einfachen Klange aus menschlicher Kehle; und die treu-unschuldige Liedesweise, des Menschen eigne Sprache, — sie, die Erhalterin und der geistige Ausdruck beglückender Geselligkeit — erhebt er auf den Thron, dem er selbst ferner gestellt ist, um neue Reiche dem menschlichen Geiste zu öffnen und zu erwerben. Nicht einen zufälligen Schlusschor für ein Instrumentalstück (das keines fremden Schlusses bedurfte), nicht eine Komposition der Schillerschen Ode, nicht den musikalischen Ausdruck ihres Inhalts, oder gar ihrer Worte — nur Gesang, die einfachste Weise menschlicher Tonsprache, hat er aufgesucht, um sie mit dem Siege über die Welt der Instrumente zu verherrlichen » (*Ibid.*, 375).

219. « Gegenstellung und Verknüpfung der Instrumental- und der Vokalmusik :

I. — Grosse Symphonie.

« 1. Aufbietung und Beherrschung der Instrumentenmasse;

« 2. Beseelung aller ihrer Individuen, zu seinem eignen Leben ein jedes;

« 3. Uebertragung der menschlichen Empfindung auf sie und Sehnsucht nach wahrhafterer Befriedigung;

« 4. Hinausstreben aus der Instrumentenwelt, Drängen der Instrumente zur Sprache bei der Flucht aller frühern Erscheinungen;

la première tentative faite par un critique pour pénétrer la pensée de Beethoven au lieu de se tirer d'affaire par des éloges vagues ou de manifester naïvement son désarroi en présence d'une œuvre dont l'originalité proposait à ses auditeurs une énigme embarrassante. Ni symphonie, ni chœur, mais les deux à la fois. Beethoven, parvenu à une maîtrise inégalée dans la musique instrumentale, cherche à reculer les limites expressives de ce domaine. Il ne peut le faire qu'en appelant à lui le chant, non pour exprimer au moyen des voix le contenu de l'ode de Schiller, mais pour augmenter encore la puissance expressive magique de la musique.

Tel est, selon Marx, le fond de l'âme de Beethoven, exprimé dans la *Neuvième symphonie*. Ce Beethoven-mage, qui a épuisé toutes les possibilités expressives de la musique instrumentale et qui, par la force de son art, trouve moyen d'ouvrir à la musique un domaine nouveau, ce génie grandiose et illuminé, ce véritable créateur d'une expression nouvelle, c'est un romantique. Car Marx souligne bien que Beethoven donne une vie véritable aux instruments, qu'il les doue de sensibilité humaine. Il précise aussi que l'expression recherchée par Beethoven n'est pas celle d'un sentiment humain déjà traduit en strophes par le poète. Ce qu'il veut exprimer, c'est donc la vie de l'univers, la nature, l'absolu, Dieu. Peu importe alors le texte poétique qui sert de support au chant, l'essentiel de l'expression sera ineffable et ne s'adressera qu'à notre intuition, non à notre intelligence.

C'est seulement à la fin de 1826 que la *Gazette* de Leipzig rend compte des exécutions de la *Neuvième* à Leipzig. Compte-rendu désapprobateur, qui refuse de la compter au nombre des meilleurs ouvrages de « ce maître si justement célèbre » et voit dans son prétendu désordre l'évocation d'un sabbat d'esprits infernaux ([220]).

« 5. Sprache und Vorfeier des Gesanges.

II. — Grosse Gesangfeier mit Einwirkung des ganzen Instrumentale;

« oder rein formell

« 1. Grosse Symphonie;

« 2. Instrumentalrezitativ mit Wiedererscheinung aller Symphoniesätze;

« 3. Dieses verwandelt in Vokalrezitativ mit Vorspiel des Gesanges;

« 4. Grosse Kantate. »

(*Ibid.*, 377.)

220. « Es ist uns vorgekommen, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, und nicht auf den Füssen... Der letzte Satz... spielt völlig in den unglückseligen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt worden sind. Es ist als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Hohnes über Alles, was Menschenfreude heisst, feyerten. Riesenstark tritt die gefährliche Schaar auf und zerreisst das menschliche Herz und zergraust den Götterfunken mit wild lärmendem ungeheurem Spott. — Dennoch muss jeder Musiker das Werk besitzen, um zu lesen, wie sie sich da unten verlustigen in der Tiefe. Der Meister aber bleibt, was er ist, ein Geisterbeschwörer, dem es diesmal gefallen hat, Uebermenschliches von uns zu verlangen. Da unterschreib' ich nicht » (AMZL, XXVIII, nº 52, col. 853).

Bien différent comme intérêt et comme valeur du compte-rendu de Marx, celui-ci ne s'attache pas moins à nous montrer un Beethoven romantique, dont l'art évoque les esprits. Seulement, les esprits que le critique a vus s'agiter dans la *Neuvième symphonie* ne sont pas ceux qu'il aime ou qu'il admet.

On peut ajouter à cette revue de la critique de la *Neuvième symphonie* trois comptes-rendus parus peu après la mort de Beethoven.

Le premier, par le correspondant viennois de la *Gazette* de Leipzig, signale l'exécution de la *Neuvième symphonie* au programme du *Concert spirituel* du 15 avril 1827. Il relève la divergence des opinions émises à propos de la symphonie, mais aussi l'unanimité avec laquelle la critique juge que c'est une des œuvres les plus grandioses de tous les temps et qu'il faut l'entendre plusieurs fois pour la pénétrer. Cette composition « colossale », engendrée par « un état d'exaltation très au-dessus de l'ordinaire », doit être entendue dans une disposition analogue à celle de son auteur ([221]).

L'année suivante, à l'occasion de la publication de la partition de la *Neuvième symphonie,* la revue *Cäcilia* lui consacre dans le même numéro deux articles différents.

Le premier constate l'hésitation de l'opinion en présence de la symphonie et cherche à expliquer cette incertitude après une étude approfondie de la partition. C'est la nouveauté étonnante de l'œuvre, « la plus géniale qui ait jamais été écrite dans ce domaine », qui a surpris les auditeurs. Beethoven a trouvé moyen d'unir la musique et la poésie « sans qu'elles se gênent mutuellement ». C'est l'aboutissement d'une évolution commencée dès ses premières œuvres symphoniques qui, délaissant le genre de la « symphonie sans signification », où Haydn et Mozart avaient produit des chefs-d'œuvre, a cherché à en utiliser la forme pour « faire de chaque état de son sentiment un tableau d'âme achevé ». Il a ainsi pu élever la musique, « qui ne vit que dans l'éther et n'utilise comme matériel que l'élément spirituel du monde physique », au rang de langage poétique. A cet endroit de l'article, l'auteur se réfère expressément à Hoffmann.

De cette façon nouvelle de traiter la symphonie sont nées la *Pastorale* et l'*Héroïque,* qui rendent sensibles des idées générales. Beethoven lui-même aurait dit qu'à la base de chacune

221. « So abweichend die Urtheile darüber sich wohl immer gestalten, so müssen sie doch darin zusammentreffen, dass es eines der grossartigsten, complicirtesten Kunstproducte aller Zeiten — vielleicht nur allzureich ausgestattet — sey und bleibe, oft, ja recht oft gehört werden müsse, und nun in jenem exaltirten, das Gewöhnliche weit überflügelnden Gemüthszustande ganz genossen werden könne, dem es seine Existenz verdankt » (AMZL, XXIX, n° 17, col. 286).

de ses œuvres il y a une « idée psychique », et on ne peut que regretter de ne pas la connaître avec précision. Mais nulle part ce principe artistique nouveau ne se manifeste avec autant de clarté que dans la *Neuvième symphonie,* qu'on pourrait appeler « une autobiographie musicale de Beethoven ».

Déçu par le milieu dans lequel il vivait et qui ne convenait pas à son caractère, Beethoven s'est réfugié dans la nature. Mais c'est l'impression produite sur lui par le poème de Schiller qui l'a mis sur la voie de la solution du problème qui le tourmentait. Le sens de la symphonie ne peut être formulé qu'ainsi : « L'inquiétude et la nuit enveloppent de ténèbres la vie où ne coule pas la source de la joie véritable. »

Suit une analyse détaillée de la *Neuvième symphonie,* qui cherche à montrer comment une humanité titanique, à la recherche de ce bonheur dont ne peuvent jouir que les âmes naïves, traverse des épreuves avant de parvenir à son but. Beethoven est comparé à Dante, qui « nous fait descendre au fond de l'abîme infernal pour nous faire ensuite monter jusqu'à l'intuition ravissante de la suprême félicité du Paradis ».

La question qui se pose à l'auditeur est celle-ci : la musique instrumentale doit-elle nous faire penser à quelque chose? Beethoven a montré la voie où l'on trouvera la réponse. Il faut maintenant que les artistes s'y engagent et créent des œuvres plus rayonnantes encore. Le travail leur serait facilité si un bon poète s'associait à un bon musicien et si on indiquait, pour chaque mouvement d'une symphonie, « le texte du tableau poétique ou de chaque idée ». Ainsi l'œuvre d'art « oratoire » illustrée par Haydn et Mozart deviendrait en même temps « le support et le messager d'une haute intuition poétique, où l'essence de l'art de la parole se fondrait avec celle du langage musical ». Dans la symphonie ainsi comprise le chant a sa place : la dernière symphonie de Beethoven en fournit un exemple éclatant ([222]).

Le deuxième article commence par rappeler la vie et le destin de Beethoven et par déclarer qu'il n'est pas surprenant qu'il ait « fait précéder du tableau d'un monde sans joie celui d'un monde plein de joie ». L'examen de la symphonie montre en détail ce passage d'un univers morne au règne de la joie. L'union de Beethoven et de Schiller célèbre cette joie, et celui qui n'y participe pas fait certainement partie de ce triste groupe que Schiller exclut de sa société idéale ([223]).

222. *Cäcilia,* Mayence, 1828, nº 32, 231 et suiv.

223. *Ibid.,* 256 et suiv.

Ces deux articles sont d'étendue et d'importance diverses. Ils ont en commun la préoccupation d'expliquer la *Neuvième symphonie* par la vie de Beethoven et celle de justifier l'intervention de la poésie et du chant dans une œuvre symphonique. Le premier est incontestablement le plus intéressant, le plus fouillé, le plus précis et le plus nettement romantique. Il se réfère explicitement à Hoffmann, dont il reprend les conceptions, et est à mettre en parallèle avec les interprétations d'œuvres beethoveniennes que Hoffmann a publiées dans la *Gazette* de Leipzig.

QUATUORS. ŒUVRES DIVERSES.

Au mois de mars 1825, Schuppanzigh fait entendre un nouveau quatuor de Beethoven : l'op. 127 (mi bémol). La *Gazette* de Leipzig en signale la difficulté, indique que peu d'auditeurs ont pu comprendre après une seule audition ce quatuor écrit dans le style symphonique et appelle Beethoven « notre Amphion » ([224]).

Le compte-rendu de la *Gazette théâtrale* de Vienne se contente de signaler la difficulté de l'œuvre, qu'il faut entendre plusieurs fois pour voir se déchirer « le voile de brume jaloux » qui dissimule la beauté du quatuor. Il n'en propose aucune interprétation ([225]).

Un mois plus tard, Rellstab, appréciant dans la *Gazette musicale de Berlin* le « dernier quatuor » (en date) de Beethoven, en donne une interprétation nettement expressive et romantique.

Il proclame d'abord que l'œuvre produit une grande impression « d'exaltation et de ferveur ». Puis il ajoute qu'il y voit l'expression de l'âme de l'auteur : « le génie a voulu seulement se réaliser lui-même ». Il remarque que Beethoven n'a plus de commune mesure avec ses auditeurs, car il est sourd depuis quatorze ans. Pourtant une communication subsiste, grâce à un langage commun « pour nos sentiments ». Mais ce langage n'est pas toujours intelligible. Recherchant enfin la signification de l'œuvre, Rellstab y voit l'expression de la lutte d'une âme blessée contre sa souffrance, qu'il compare à « la douleur virile d'un Laocoon » et qui doit produire sur nous une impression profonde, surtout dans le *scherzo* où « elle semble se moquer d'elle-même » ([226]).

224. AMZL, XXVII, n° 15, col. 246.

225. ATUW, XVIII, n° 51, 212.

226. « Das ganze Werk ist der Ausdruck der edelsten Seele, des reinsten Eifers für die Kunst selbst... Der Genius wollte sich nur selbst verwirklichen — das andre war gleichgültig, war nichts.....

« Es ist noch Verbindung genug zwischen ihm und uns, dass wir eine gemeinsame Sprache für unsere Empfindungen haben, wenn sie auch nicht in ihren letzten und feinsten

La conception de la musique comme langage commun des sentiments, permettant au musicien devenu sourd de s'adresser aux hommes, est certainement d'origine romantique. Il faut relever aussi, dans ce compte-rendu, l'interprétation du *scherzo*, qui exprimerait une douleur se moquant d'elle-même : ce serait une manifestation musicale de l'ironie romantique.

Un compte-rendu paru dans la même revue, au début de 1827, admet que l'œuvre est difficile et qu'au premier abord elle déroute ses auditeurs. Pourtant, en la travaillant on ne peut manquer d'en voir l'intérêt et d'être saisi par elle. Il ne faut d'ailleurs pas croire que ces difficultés, ces duretés soient voulues de propos délibéré par Beethoven, qu'il les ait introduites dans son œuvre pour obéir à une idée préconçue. Elle lui sont naturelles, comme le style de l'Apocalypse a été naturel à Jean, et il ne fait certainement aucune différence entre ses dernières œuvres et ses premières : les plus récentes ont peut-être même plus de charme pour lui ([227]).

On peut trouver dans ce dernier compte-rendu des éléments romantiques, comme par exemple l'idée que la composition d'une œuvre musicale est dirigée par une inspiration indépendante de la volonté de l'artiste, ou la conception de l'œuvre d'art exprimant sous forme visionnaire une révélation d'en haut dont l'artiste a été favorisé, ou encore la définition de la musique comme un langage, c'est-à-dire comme un moyen d'expression de la subjectivité du musicien.

En 1825 sont publiées deux œuvres vocales de Beethoven pour solo et chœur : l'*Opferlied*, sur une poésie de Matthison, et le *Bundeslied*, sur une poésie de Gœthe. Un compte rendu de la *Gazette* de Leipzig estime que Beethoven a saisi et exprimé l'essentiel du contenu sentimental des deux pièces ([228]).

Beziehungen überall verständlich ist... Es ist ein ernstes Wort, das er zu uns spricht, es sind die gefassten Aeusserungen bekämpften Leids einer tief verwundeten, aber eben so stark hoffenden Seele, es ist der männliche Schmerz eines Laokoon, der durch das ganze Werk mit geheimen Fäden sich selbst da noch hindurchschlingt, wo es in einem tiefen Scherzo sich selbst zu verspotten scheint und eben darum um so tiefer und erschütternder unsere Brust ergreift » (BAMZ, 1825, n° 21, 166).

227. « Viele dieser und ähnlicher Bedenken müssen aber schwinden, wenn man sich in das individuelle Leben und Tondichten dieses Geistes versetzt, der in jedem Falle nicht die *Absicht* hat, so zu komponiren, sondern den sein Geist und seine Begeisterung auf Wege bringt, die denen des Johannes in der Apokalypse zu vergleichen sind. Für seine Subjektivität war diese Tonsprache gewiss ganz natürlich, er wundert sich gewiss, wenn auch selbst seine Verehrer auszurufen anfangen : « non plus ultra ! » — Für ihn ist dies Tonstück gewiss *reizvoller* und schätzbarer, als seine lieblichsten Jugendempfindungen » (BAMZ, 1827, n° 4, 27).

228. « Jedes der beyden, von einander höchst verschiedenen Gedichte, ist im Kern dessen, was es der Empfindung bietet, aufgegriffen und sagt dies aufs Bestimmteste aus » (AMZL, XXVII, n° 44, col. 740).

En 1826, Seyfried, jugeant dans la revue *Cäcilia* la première de ces deux œuvres, voit dans l'expression sentimentale la caractéristique générale des œuvres de Beethoven et estime que la pièce est « un véritable modèle, sous le rapport du langage musical, pour rendre sensible le sentiment qui domine dans la poésie » ([220]).

La *Gazette musicale* de Berlin, appréciant l'*Opferlied*, reproche à Beethoven de se contenter, pour ses compositions vocales, de saisir et d'exprimer d'une façon tout à fait générale le contenu du texte, sans se soucier du détail des paroles ([230]). C'est la même constatation que faisait le compte-rendu précédent, mais transformée en blâme.

Précédemment, dans la même revue, Rellstab, rendant compte du *Bundeslied*, estimait que Beethoven l'avait élevé « jusqu'au caractère de l'hymne » et le rapprochait de l'ode *A la joie* de Schiller ([231]).

Ici l'interprétation est nettement romantique. Rellstab reconstitue, autour de l'œuvre de Beethoven, toute une scène, un tableau de nature d'où se dégage le sentiment exprimé par la musique. Mais ce sentiment, Beethoven l'a sublimé, l'a approché de l'absolu. Musique suggestive et expressive de l'absolu sont deux caractéristiques, déjà souvent rencontrées, des conceptions romantiques.

En novembre 1825 a lieu à Vienne la première exécution du *Quatuor en la mineur* op. 132. Le compte-rendu de la *Gazette théâtrale* de Vienne reproduit les indications données par Beethoven lui-même et qui manifestent ses intentions expressives :

229. « Unerschöpfliche Einbildungskraft, originelle Laune, tiefes, inniges Gefühl, oft bis zur Leidenschaftlichkeit gesteigert, die ungebundenste Freyheit im Satze, verbunden mit makelloser Reinheit und contrapunctischer Eleganz, eine Selbstständigkeit, jede schon betretene, vielmehr noch ausgefahrene Bahn verschmähend, die unermüdetste, nicht genug zu preisende Sorgfalt, den einmal gewählten, wohlbedachten Character strenge, mit gewissenhafter Treue festzuhalten : — diess sind ungefähr die vereinzelten Grundzüge, aus denen die geniale Physiognomie entsteht, welche fast alle Geistesproducte Beethovens — mehr oder weniger — auf die eigenthümlichste Weise auszeuchnet, und sie von allem, was rund um ihn her keimt, reift, wohl auch süssduftende Blüthen treibt, so haarscharf absondert, gleichsam — einer exotischen Heimath entsprossen — aussenclimatisch isolirt.

« ... Es ist, in Beziehung der Tonsprache, als Versinnlichung der in der Poesie vorherrschenden Empfindung und ausgedrückten Gefühle, musterhaft; das Ganze ist richtig aufgefasst und verständig wiedergegeben » (*Cäcilia*, Mayence, 1826, nº 20, 247-248).

230. BAMZ, 1826, nº 32, 253.

231. « Wir können nicht umhin, uns hier gewissermaassen in freier Luft, unter grünenden Bäumen, an ein fröhliches Gastmahl versetzt zu finden, wo zu dem lauten begeisterten Gesange der Trinker muntrer Hörnerklang aus dem nahen Gebüsch ertönt... Der Komponist hat das ursprünglich erfreulich gesellige Lied auf diese Art in den Karakter des Hymnus zu erheben gesucht, und es jener grossartigen Freude genähert, die sich in Schillers berühmter Ode, vielleicht dort mit ein wenig zu viel Pathos, ausdrückt » (BAMZ, 1826, nº 5, 34).

3. *Adagio* (chant de reconnaissance d'un malade guéri à la divinité, dans le mode lydien) et *Andante* (sentant de nouvelles forces); 4. *Marcia : Recitativo, Allegro appassionato.* Puis il déclare que ce « nouveau chef-d'œuvre » élève l'auditeur vers des régions où on ne peut que « soupçonner la clarté dont les rayons baignent l'initié » et que Beethoven est difficile à suivre, car il s'élance loin en avant de son époque » ([232]).

L'idée que la musique transporte l'auditeur dans des régions supérieures est déjà une caractéristique suffisante des conceptions romantiques de l'auteur du compte-rendu. Mais il est bien plus curieux de trouver sous sa plume, presque dans des termes identiques, l'idée exprimée par Bettina dans sa lettre à Gœthe : Beethoven devance son époque, on peut se demander si l'humanité moyenne le rattrapera jamais. Il n'y a sans doute là qu'une coïncidence, mais elle mérite d'être signalée au passage.

Dans son dernier numéro de 1825, la *Gazette musicale* de Berlin rend compte du recueil récemment paru de *Six Bagatelles* pour piano op. 126. Il faut, dit le critique, les entendre jouer souvent avant de découvrir leur vraie signification, l'esprit qui les anime. Ce sont des germes qui auraient pu se développer davantage et auxquels l'auteur a conservé leur caractère spontané. Leur interprète ne doit pas se contenter de les jouer, il faut qu'il soit accessible à une suggestion de l'esprit. Puis viennent quelques interprétations : la première *Bagatelle* est considérée comme évoquant « un couple d'oiseaux affairé dans son nid » au printemps, et la quatrième représenterait une danse de montagnards écossais ([233]).

L'auteur du compte-rendu laisse à ceux qui joueront ces *Bagatelles* le soin de trouver — ou de ne pas trouver — la « signification supérieure » des numéros V et VI. Il ajoute, un peu ingénument, que ce n'est pas l'affaire de tout le monde de donner à des morceaux de musique une interprétation déterminée,

232. « Dieses neue Meisterwerk unsers einzigen Beethoven hat die üppigste Fülle von Ideen auf eine solche begeisternde und siegreiche Weise entwickelt, dass auch Jene, davon ergriffen, in höhere Regionen getragen wurden, welche oft, durch eine Nebel-Region streifend, die Klarheit, die den Geweihten umstrahlet, nur als die, auch durch das dichte Gewebe der künstlichsten Textur dringende Genius-Flamme ahneten, und sich von ihr zu lichteren Stellen gläubig geleiten liessen...

« Beethoven eilt in jedem Augenblick seines künstlerischen Wirkens seiner Zeit weit voran : das Erkenntnissvermögen seiner Hörer und Beurtheiler keucht noch immer mühsam hinter drein; dies bezeugt die Erfahrung » (ATUW, XVIII, nº 141, 579).

233. « Nr I... Ein Ariettchen, welches die Empfindung erweckt, die wohl im Lenz uns anzieht, wenn wir ein sorgendes Vogelpaar im Nest erblicken !... Nr IV... Es sind hochschottische Bergbewohner, die in dem kräftigsten H-moll-Tanze mehr springen und tapsen, als tanzen. Das H-dur ist ein Ausdruck ihres innersten Wohlbehagens, vielleicht durch ein Gläschen Sekt erhöht, der Bibroch spielt darin seine bekannte anziehende Rolle » (BAMZ, 1825, nº 52, 417).

et que d'ailleurs il y a des gens qui aiment mieux laisser agir directement la musique sur eux « sans parvenir, par le moyen de l'imagination, à une sorte de réflexion à ce sujet ».

Le sentiment n'est pas tout à fait absent des interprétations proposées, mais elles représentent surtout une tentative naïve, et même un peu grossière, pour préciser un véritable tableau que la musique décrirait. On peut à la rigueur voir là quelque romantisme, mais d'une qualité vraiment bien incertaine et inférieure.

Au début de 1826, la *Gazette* de Leipzig rend compte, elle aussi, de ces *Bagatelles* dans le même sens, mais avec plus de prudence. Le critique estime, lui aussi, qu'il s'agit de simples essais où les indications pouvant préciser les intentions de l'auteur ont été réduites au minimum. Elles sont jugées originales, avec çà et là « d'étranges flambées d'humour », mais aussi avec, assez souvent, « des accents de profonde mélancolie ou de morne gravité ». C'est pourtant, en général, « un état d'esprit serein » qui y règne. Ces *Bagatelles* sont moins faciles à jouer qu'elles ne paraissent, car il ne faut pas se préoccuper seulement de donner leur valeur aux notes, mais d'y percevoir et d'interpréter « des effusions d'un état d'esprit ou d'un mouvement de l'âme tout à fait particuliers » ([234]).

Dans ce compte-rendu, la tendance romantique apparaît sous une forme moins grossière. L'auteur ne cherche pas imprudemment à préciser des scènes plus ou moins pittoresques que pourraient, à son avis, suggérer ou illustrer les *Bagatelles*. Il se borne à indiquer qu'elles sont issues de sentiments dont il faut retrouver l'expression et que l'interprète, lui-même ému, fera partager à ses auditeurs.

En mars 1826, Schuppanzigh fait entendre à Vienne, pour la première fois, le *Quatuor en si bémol* op. 130. Le compte-rendu de la *Gazette de la mode*, après avoir énuméré les diverses parties de l'œuvre : *Allegro, Presto, Scherzo, Allemande, Cavatine* et *Allegro fugato* ([235]), prétend voir dans chacune « un assaut

234. « Sie würden vielleicht bezeichnender Skizzen heissen : Erfindungen und Erzeugnisse einer glücklichen Stunde, leicht hingeworfen und ohne dass für die Ausführung mehr gethan wäre, als nöthig, um die Ideen zu fixiren, was sie wollen, anzudeuten, und jedem Stück, auch so wie es ist, innere Uebereinstimmung, Haltung und damit Wirkung zu verschaffen... Da sie alle Ergüsse einer ganz besonderen, wenn auch flüchtigen Stimmung oder Gemüthsbewegung sind : so muss man diese erst heraushören, in sich selbst erwecken (am besten, durch mehrmaliges Durchspielen) und nun diesem angemessen vortragen » (AMZI., XXVIII, n° 3, col. 47-48).

235. Ce dernier mouvement a été ensuite remplacé par un final *allegro*. Beethoven l'a publié à part sous le titre de *Grande fugue* op. 133.

de génialité, de sentiment enfantinement pieux et d'humour ». Elles bercent l'âme de « doux rêves » que la fugue finale vient détruire ([236]).

Un mois environ plus tard, la *Gazette* de Leipzig déclare le premier, le troisième et le cinquième mouvements « graves, mystiques, sombres », et le deuxième et le quatrième « pleins de pétulance, de gaîté et de malice » ([237]).

C'est bien l'expression de sentiments que ces deux comptes-rendus recherchent dans ce quatuor.

Le dernier compte-rendu d'une œuvre de Beethoven paru de son vivant est celui du trio : *Tremate, empi, tremate!* dans la *Gazette* de Leipzig, en 1826. L'œuvre est jugée semblable, du point de vue du goût et du style, à la *Grande scène et air* pour soprano (*Ah, perfido!*), disposée et réalisée comme les trios et les quatuors de l'*opera seria* de l'époque. Mais elle se distingue par « un esprit particulier, un sentiment profond et une énergie indépendante » ([238]).

LE CHANT ELEGIAQUE. LE QUINTETTE EN UT. LES DERNIERS QUATUORS.

Il faut ajouter à cette revue de la presse quelques comptes-rendus parus peu après la mort de Beethoven, en général à l'occasion de la publication de ses dernières œuvres.

Dans la *Gazette musicale* de Berlin, le *Chant élégiaque* op. 118 est jugé par Marx, en 1827, profondément original, car il manifeste que Beethoven s'est replié sur lui-même et s'est séparé du monde. Il y parle un « langage de l'âme » dans lequel l'auditeur lui-même doit se perdre pour le comprendre ([239]).

236. « Jedes einzelne Stück desselben bietet in Anlage und Ausführung einen Wettstreit von Genialität, kindlich frommen Gemüth und Humor dar. Die angeführten fünf ersten Theile des Ganzen wurden von dem zahlreichen gewählten Auditorium mit dem grössten Beyfalle aufgenommen. Minder sprach jedoch das Allegro fugato an, welches die süssen Träume, worin die früheren Stücke das Gemüth gewiegt hatten, fast gewaltsam zerstörte » (MZW, 1826, n° 41, 328).

237. « Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit... Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten : für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch » (AMZL, XXVIII, n° 19, col. 310).

238. AMZL, XXVIII, n° 30, col. 495.

239. « Kein Tonkünstler hat dergleichen gegeben; denn keiner wurde so von der Welt immer mehr losgebunden, von Liebe und Hass, Bewunderung und Kälte der Gesellschaft so mehr und mehr geschieden und in sich verschlossen, als Er, der gottbeseligte Einsiedler... Man muss sich in den träumerischen Dehnungen der Klänge selbst mit verlieren, um die Seelensprache des Sängers zu verstehen » (BAMZ, 1827, n° 46, 373).

En 1828, Marx analyse aussi, dans la même revue, le *Quintette en ut* op. 29, pour deux violons, deux altos et violoncelle, récemment édité par Schlesinger. Il trouve dans le premier mouvement des sonorités « mystérieuses, où l'âme pense s'enfoncer comme le regard dans un calme lac de montagne », et cherche, d'une façon générale, à mettre en valeur les éléments expressifs de l'œuvre ([240]).

En 1828 également, Rochlitz signe, dans la *Gazette* de Leipzig, une longue analyse du *Quatuor en ut dièze* op. 131. Il indique au début combien il est délicat de parler maintenant des dernières grandes œuvres de Beethoven, car les bizarreries n'y manquent pas et on risque, en attirant l'attention sur elles, de diminuer l'enthousiasme des auditeurs de bonne volonté. Il insiste sur l'originalité profonde des dernières compositions, qui demandent, pour être comprises, un véritable travail et devraient être abandonnées par ceux pour qui la musique ne constitue qu'un passe-temps. Beethoven est un héros, il a dépassé et précédé son époque ([241]).

Cette dernière formule est à retenir. Elle est caractéristique de la conception romantique de Rochlitz. C'est presque textuellement celle qu'emploiera plus tard Bettina dans sa lettre à Gœthe.

A la fin de la même année, Marx publie dans la *Gazette musicale* de Berlin une critique des deux quatuors op. 132 et op. 135. Il insiste d'abord sur les difficultés de tout ordre qu'offrent ces deux œuvres si originales, puis déclare qu'elles ont une liberté d'allure comparable à celle des œuvres de Bach. Leurs quatre parties ne représentent pas quatre artistes réunis pour réjouir les auditeurs, mais « quatre esprits créateurs profondément émus qui s'élèvent, magnifiquement libres et pris d'une sympathie mutuelle merveilleuse, dans un quadruple embrassement fraternel ».

Les quatre instruments déversent sur l'auditeur « une mer de sentiment » où s'ébattent des êtres divers, un flot d'effusions du maître séparé des hommes par sa surdité. Le sentiment de l'auditeur est troublé par cette surabondance, comme on peut l'être devant certaines toiles de Rubens. Heinrich von Kleist est le poète moderne qui donne le mieux l'impression d'un jaillissement comparable à celui-là, par exemple dans le personnage du comte de Strahl, dans *Käthchen von Heilbronn*. Le peintre et le

240. BAMZ, 1828, n° 47, 446.

241. AMZL, XXX, n° 30, col. 485-494; n° 31, col. 501-508.

poète sont d'ailleurs favorisés par rapport au musicien, car ils peuvent se faire comprendre du public plus sûrement et plus directement ([242]).

Les quatre instruments considérés comme des esprits créateurs, Rubens, H. von Kleist : ces éléments de l'interprétation de Marx sont bien romantiques et il est inutile d'insister sur le détail de son article.

*
* *

BEETHOVEN VU PAR LA CRITIQUE CONTEMPORAINE

Si on essaie de dégager de cette masse de notations de détail une tendance générale, cette tendance ne peut être que romantique. A des degrés et des points de vue divers, avec plus ou moins de netteté, de finesse et de hauteur de vues, les auteurs de ces analyses sont partisans de la musique expressive. Ils obéissent par là au courant d'idées de l'époque, ils sont tributaires des théories romantiques. Ce qu'exprime la musique, selon leurs conceptions, varie d'un critique à l'autre. Tantôt ce sont les idées ou le caractère de l'auteur, tantôt des sentiments dégagés de toute contingence, de tout caractère individuel et élevés sur le plan de l'humanité; tantôt elle nous met en communication avec un univers supra-terrestre, avec l'absolu ou le monde des esprits, tantôt elle évoque des scènes précises, pittoresques ou sentimentales, qui illustrent et matérialisent plastiquement l'expression de sentiments. De tout cela, la musique nous offre l'intuition directe, le soupçon, le pressentiment. Elle exerce une véritable action magique, c'est-à-dire que son domaine est l'irrationnel. La musique purement descriptive, qui cherche simplement à peindre des objets matériels, est donc une aberration, et les œuvres de cette sorte appartiennent à un genre irrémédiablement inférieur.

Placés en présence de Beethoven, les critiques nourris de ces idées ont eu tous l'impression qu'ils avaient devant eux un musicien original, c'est-à-dire dont l'art renfermait des éléments nouveaux, inconnus aux époques précédentes. Cette surprise de la critique a souvent entraîné l'incompréhension ou la condamnation des œuvres qu'il s'agissait de juger. Mais elle a aussi engagé les critiques à soumettre leur esthétique à une révision et à essayer de préciser ce que Beethoven leur offrait de nouveau, d'inhabituel ou, au sens propre du terme, d'inouï.

242. BAMZ, 1828, n° 49, 467-468.

Cet élément inouï est quelquefois qualifié de romantique, plus souvent de fantastique. Beethoven est un mage qui nous ouvre un monde nouveau et inconnu, inaccessible aux sens : le monde des esprits, le monde du rêve. Une initiation spéciale fait qu'il peut se mouvoir dans ce monde interdit au vulgaire, il s'y meut avec une aisance souveraine qui n'est pas sans engendrer parfois chez lui un humour particulier. L'essence de cet humour n'est pas bien nettement précisée par les critiques qui en parlent, mais on pourrait peut-être le rapprocher de l'ironie romantique. Ce mage est donc une sorte de visionnaire, il obéit aux suggestions d'un esprit qui lui est extérieur. Cet esprit supra-humain, qui souffle dans son œuvre, c'est l'élément irrationnel et romantique qui fait l'originalité de sa musique.

Cette musique ne s'adresse pas à notre intelligence, ni à notre raison. Nos sens eux-mêmes n'en sont en quelque sorte que l'appareil récepteur, le véhicule grâce auquel elle touche notre âme, notre sentiment, notre sensibilité. Pour pouvoir toucher notre sensibilité, il faut qu'elle soit elle-même chargée d'éléments affectifs, qu'elle ait une base sentimentale. La musique de Beethoven exprimera donc les sentiments de son auteur, elle nous révèlera son caractère. Elle sera peinture d'âme, elle exprimera une pensée déterminée, elle sera toujours la traduction en langage sonore d'une « idée ». Mais le fait que la musique s'adresse à l'intuition, non à l'intellect, le fait qu'elle établit une communication entre le monde des esprits et nous la rendent inapte à exprimer l'accidentel, le contingent. C'est donc dans le domaine des idées pures que Beethoven va nous transporter, les sentiments qu'il exprimera auront une valeur humaine générale. Là où, dans un texte lyrique ou dramatique, la parole humaine lui suggèrera des sentiments à exprimer musicalement, leur traduction en langage sonore les élèvera jusqu'au plan de l'absolu.

L'artiste capable de réaliser des œuvres de cette sorte ne saurait être considéré comme un homme ordinaire. Beethoven est un héros, un inspiré, un enthousiaste. La surdité qui l'a frappé, en le retranchant du commerce auditif avec les hommes, l'a voué uniquement à la vie intérieure, à la recherche de l'expression du monde de l'âme, de l'ineffable, de l'absolu. Il est en proie à une exaltation héroïque qui se communique à l'âme de ses auditeurs par l'intermédiaire de sa musique. C'est un véritable Titan, un Prométhée qui pénètre les secrets de la nature et des dieux. Ces secrets, il les révèle généreusement à ses frères les hommes. Il vit pour l'humanité, il est pour elle un guide, il la précède sur la voie de l'idéal, et ses contemporains ne peuvent que le suivre de loin, d'une démarche hésitante. Ils sont enfoncés dans le présent, lui vit déjà dans l'avenir.

Puisque la musique de Beethoven a un contenu d'idées si riche, il est tout naturel que, de-ci de-là, il soit comparé à quel-

que poète. La comparaison avec un barde d'Ossian s'applique à un Beethoven inspiré et prophétique. Celle avec Jean-Paul concerne le Beethoven humoriste et le créateur imaginatif, l'artiste qui se meut dans le monde de l'irrationnel. D'Eschyle il a l'énergie concentrée; de Shakespeare le don de peupler la nuit d'apparitions poétiques. La comparaison avec Byron n'est pas, aux yeux du critique qui la risque, un éloge : elle s'appliquerait à un esprit en désaccord avec lui-même, atteint, par conséquent, du mal du siècle. Celle avec Amphion manque de netteté, mais pourrait s'appliquer au Beethoven-mage, puisqu'Amphion, au son de sa lyre, faisait se mouvoir les pierres elles-mêmes, pour construire les remparts de Thèbes. Enfin la comparaison avec Jean l'Evangéliste et son Apocalypse range Beethoven parmi les poètes-visionnaires dont l'œuvre, inaccessible directement à l'intelligence moyenne des hommes, offre un sens que seule une interprétation peut révéler.

Tel est le Beethoven dont on peut reconstituer la figure à l'aide de traits empruntés aux articles de presse qui lui furent consacrés de son vivant. Plus flottant, moins net que celui de Hoffmann ou de Bettina, par exemple, il offre cependant, dans l'ensemble, les mêmes caractéristiques. Comme eux, il est un produit de son époque, une matérialisation des idées romantiques sur le pouvoir expressif de la musique. Sa figure est née tout naturellement du désir et du besoin de préciser et d'expliquer le caractère original d'une œuvre musicale que la critique sentait différente de celle des maîtres précédents. Il est normal que, pour expliquer cette originalité, les critiques du premier quart du dix-neuvième siècle aient eu recours à des idées et à des théories que les écrivains et les philosophes de leur temps avaient en quelque sorte mises « dans l'air ». Par ces circonstances extérieures à l'œuvre de Beethoven s'explique le caractère romantique que la critique a découvert dans sa musique et dans sa personnalité.

Quelle a été, dans la vision romantique que la critique contemporaine a eue de Beethoven, la part d'influence des écrivains romantiques qui se sont occupés de Beethoven? On peut admettre comme certaine celle de Hoffmann, dont les études sur Beethoven ont été publiées par la *Gazette musicale* de Leipzig entre 1810 et 1814. Celle de Bettina est peu probable. Le Beethoven romantique dont elle a tracé le portrait n'a pu être connu du public qu'en 1835, date de la publication de la *Correspondance de Gœthe avec une enfant*. Si Bettina a, avant cette date, exprimé sa conception de Beethoven, ce n'est que dans des lettres particulières (à Anton Bihler ou au prince de Pückler-Muskau) ou dans des conversation de portée fatalement limitée. La même observation vaut pour Varnhagen, dont les *Mémoires* ont été pu-

bliés en 1837 et la *Correspondance avec Rahel* en 1874-75 seulement. Les parties de l'œuvre de Brentano consacrées à Beethoven sont bien peu importantes au regard de l'ensemble de sa production et ne peuvent avoir eu une action bien vaste ni bien profonde. Reichardt et Rellstab ont contribué, par leurs écrits journalistiques, à constituer la figure romantique de Beethoven, sans qu'il ait lieu d'exagérer l'importance de leur rôle. Plus important est certainement celui de Rochlitz, à qui on doit sans doute plus d'une analyse anonyme d'œuvres de Beethoven dans la *Gazette* de Leipzig dont il était directeur. En dehors de ces influences précises, il faut surtout voir, dans la façon dont Beethoven a été considéré par la presse de son époque, l'influence des idées romantiques largement répandues dans l'Allemagne du début du dix-neuvième siècle et dans l'atmosphère desquelles baignait la critique.

Ce Beethoven romantique ne s'est créé que peu à peu. Devant ses premières œuvres, la critique a été prise de court et n'a guère su manifester que son désarroi vis-à-vis d'un musicien à qui les normes esthétiques alors en usage ne pouvaient plus s'appliquer. Elle a dû s'accoutumer à lui progressivement, et c'est au fur et à mesure de cette accoutumance, à mesure aussi que de nouvelles œuvres de Beethoven lui offraient une matière musicale à analyser, que se sont précisés les divers traits de la physionomie romantique de Beethoven. Si, dans certains articles, on discerne quelques reflets de la conception musicale kantienne, on voit s'esquisser dans l'étude de Wendt, consacrée à *Fidelio* en 1815, et, sur la fin de la vie de Beethoven, s'affirmer dans les articles de A. B. Marx l'idée que la musique exprime des sentiments en les dégageant de tout élément individuel et contingent, en leur donnant une valeur d'humanité générale. On retrouvera cette conception, approfondie et systématisée, chez Richard Wagner, pour qui la musique exprimera le côté « purement humain » d'un drame dont la scène matérialise l'anecdote. Et, tel le Beethoven romantique, Wagner aura, lui aussi, l'ambition de précéder son époque, d'être un « musicien de l'avenir ». Nourri de Hoffmann et des idées romantiques, il se proclamera l'héritier du Beethoven expressif, héroïque, titanique et éducateur de l'humanité dont la critique romantique lui a légué la figure grandiose.

V

Beethoven vu par Wagner

L'évolution de l'interprétation romantique de l'art beethovenien aboutit à la figure de Beethoven dessinée par Richard Wagner.

Né au moment où la littérature et la critique musicale romantiques étaient en plein épanouissement, Wagner a fait ses premières tentatives de composition dramatique et musicale lorsque commençait la floraison de la musique romantique. Une des principales nourritures littéraires de son adolescence a été Hoffmann. Il a dû ses premières grandes impressions musicales à Weber et à Beethoven. Son esthétique, où se mêlent des influences diverses, a pour centre la conception d'un drame musical qui prétend reconstituer la synthèse des arts dont la tragédie grecque offrait le spectacle et dont un auteur unique combinerait les divers éléments : idée entrevue d'abord par Herder, remise en lumière plus tard par Jean-Paul et Hoffmann, conforme aux théories romantiques de Tieck et des Schlegel, qui ont cherché à réaliser une synthèse des sensations, des arts, des sciences, des diverses activités de notre esprit et de nos sens.

L'admiration de Beethoven est un des éléments permanents de la personnalité artistique de Wagner. Beethoven est l'un des maîtres dont il s'est réclamé à toutes les époques de son existence. Mais au cours de cette existence les idées de Wagner ont évolué. Après une période révolutionnaire, où les revendications morales et sociales de la Jeune-Allemagne ont trouvé en lui un adepte enthousiaste, est venue une période de nihilisme désenchanté où Feuerbach fut son maître. La suite de son évolution l'amène à Schopenhauer, dont les doctrines lui servent à préciser et à étayer ses conceptions, avec ce correctif qu'au pessimisme schopenhauerien Wagner superpose une conclusion optimiste permettant d'espérer une régénération de l'humanité déchue. La façon dont Wagner a considéré Beethoven reflète ces variations de ses conceptions générales.

Elle est influencée aussi par l'étroitesse du point de vue auquel se place Wagner pour examiner les questions théoriques et philosophiques qui se posent à lui à propos de la musique. Wagner est avant tout un musicien de théâtre. Il a eu l'ambi-

tion d'être dramaturge plutôt que musicien et n'a jamais considéré la musique que comme un des éléments du drame synthétique qu'il a cherché à réaliser. C'est donc du point de vue de l'expression, et surtout de l'expression dramatique qu'il considèrera les œuvres ou les auteurs auxquels il fera allusion, et non du point de vue de l'esthétique pure.

Une autre considération préliminaire s'impose. Wagner, artiste génial et personnalité puissante, créateur d'une forme d'art originale, réfléchi et combatif, a divisé les artistes qui l'ont précédé en deux catégories : ceux qu'il peut considérer comme des précurseurs de son système artistique et ceux qui ont marché dans des voies différentes. Aux premiers s'adresse toute son admiration reconnaissante, aux seconds vont tous ses sarcasmes. Les écrits que Wagner a consacrés à des questions d'histoire musicale ou d'esthétique ne sont pas des ouvrages critiques désintéressés, mais des œuvres polémiques tendant à la justification et à l'apologie du drame musical tel qu'il l'a conçu.

Sur ce drame musical Wagner lui-même s'est longuement expliqué et d'innombrables commentaires sont venus compléter ses explications. Il est inutile d'ajouter ici quoi que ce soit aux déclarations de Wagner et aux interprétations dont elles ont été l'objet. Qu'il suffise de rappeler que sa conception du rôle de la musique dans son drame synthétique est éminemment expressive. Pour lui, l'action scénique ne rend sensible aux spectateurs que le côté anecdotique du drame, ce qu'il a de contingent et de particulier. Sa portée générale, universelle, éternelle ou, pour employer une expression chère à Wagner lui-même, « purement humaine » est exprimée par la musique. La musique, langage du sentiment s'unit à la parole, langage de l'intelligence, pour exprimer « le purement humain dégagé de toute convention » (1).

Cette conception du rôle de la musique est pénétrée d'esprit romantique. Hoffmann est un des garants que Wagner pourrait invoquer à l'appui de ses théories. Il pourrait même remonter plus haut, parmi les théoriciens qui ont considéré la musique comme un langage expressif. Schubart et Heinse ont déjà montré la voie dans laquelle il s'est engagé. Herder a consacré de nombreux écrits à l'étude du pouvoir expressif de la musique et à la réfutation de la conception musicale de Kant (2). On trouve même sous sa plume, pour caractériser le pouvoir expressif de la musique religieuse, une expression qui, plus tard, sera reprise presque identiquement par Wagner : cette musique pro-

1. *Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851 (WSD, IV, 318).
2. Cf. surtout *Kalligone*, *Werke*, éd. Müller, XXXVIII.

duit « une émotion pure et généralement humaine » ([3]). Wagner prend donc bien place, dans l'évolution des théories musicales, parmi les romantiques, héritiers de la conception expressive de la musique qui a pris corps au dix-huitième siècle chez Herder et dans le *Sturm und Drang*.

Wagner a déclaré n'avoir entendu pour la première fois des symphonies de Beethoven qu'à l'âge de quinze ans, c'est-à-dire peu de temps après la mort de leur auteur. A cette époque, il s'essayait déjà à écrire des pièces de théâtre. L'impression que produisirent sur lui les symphonies de Beethoven qu'il entendit alors fut si forte que son instinct poétique se trouva dominé par l'instinct musical, sans que l'œuvre où se matérialisait l'impulsion artistique reçue prît corps autrement que sous forme dramatique. Ainsi la *Symphonie pastorale* l'incita à écrire une comédie pastorale dans le genre du *Caprice d'un amant*, de Gœthe. S'abandonnant à son inspiration, il ne traça aucun plan préalable et écrivit en même temps la musique et les vers, faisant ainsi « jaillir entièrement les situations, de la composition de la musique et des vers » ([4]). Ce serait donc l'œuvre de Beethoven la plus proche de la musique à programme, en tout cas celle qui, selon son auteur même, est le plus nettement expressive qui aurait fixé le destin artistique de Wagner et lui aurait fait faire sa première tentative de composition à la fois théâtrale et musicale.

Il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail de tous les contacts que Wagner a pu avoir avec diverses œuvres de Beethoven. Il faut pourtant signaler son admiration constante pour la *Neuvième symphonie*. Dans sa jeunesse, l'étude de la partition l'avait plongé dans une « exaltation mystique ». A Paris, en 1840, l'exécution des trois premiers mouvements par l'orchestre du Conservatoire avait agi sur lui « comme avec une force magique » et avait donné un sens nouveau à ses efforts. En 1846, à Dresde, il parvint à vaincre les difficultés de toute sorte qui s'opposaient à son projet de diriger la *Neuvième* et éprouva d'abord une grande émotion en se plongeant dans « les pages mystérieuses » de la partition ([5]). Vingt-six ans après, le 22 mai 1872, c'est la *Neuvième symphonie* que Wagner fit exécuter à Bayreuth sous sa direction, pour célébrer la pose de la première pierre du futur théâtre des festivals. L'année d'après, il écrivit une étude *Sur l'exécution de la Neuvième symphonie de Beethoven*. Il y signale les difficultés qu'elle offre au chef

3. « Eine reine, allgemein-menschliche Rührung » (*Cäcilia, Werke*, XXV, 284).

4. *Eine Mitteilung an meine Freunde* (WSD, IV, 252).

5. *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie im Jahre* 1846 *in Dresden* (WSD, II, 51-52).

d'orchestre et proclame qu'une telle œuvre est digne de tous les soins : celui qui la dirige ne doit y laisser subsister aucune obscurité pour l'auditeur, car elle est jaillie du besoin « divinement dévorant » qu'à éprouvé l'auteur de « nous découvrir, à nous pauvres mortels, les mystères les plus profonds de son intuition de l'univers » ([6]). La *Neuvième symphonie* a donc accompagné Wagner dans toute son existence artistique, et les quelques expression citées suffisent à montrer qu'il lui attribuait une valeur expressive, dans le sens romantique du terme. Mystère, magie, révélation d'une intuition de l'univers : ces idées et ces termes mêmes, par lesquels il indique l'impression produite sur lui par la grande œuvre de Beethoven, viennent tout droit de Hoffmann.

Il y a pourtant eu, selon les époques, des nuances différentes dans la façon dont Wagner a interprété la musique de Beethoven. On peut en répartir les expressions diverses en trois groupes, le premier comprenant les écrits rédigés à Paris en 1840-41, le deuxième ceux de Dresde et des premières années de l'exil qui suivit la tentative avortée de révolution de 1849, le troisième constitué par les écrits de la fin de la vie de Wagner, avec, comme pièce centrale, son œuvre la plus importante en la matière : le *Beethoven* de 1870.

Dans les articles et nouvelles publiés par Wagner en 1840 et 1841 et réunis sous le titre commun *Un musicien allemand à Paris,* il est beaucoup question de Beethoven, qui apparaît même en personne dans la nouvelle intitulée *Un pèlerinage chez Beethoven.* Le *Pèlerinage,* fragment fantaisiste de l'autobiographie d'un musicien allemand, fait parler un jeune enthousiaste, féru de Beethoven, qui se rend à pied à Vienne dans l'espoir de faire la connaissance du maître à qui il doit de pures émotions. Il éprouve mille difficultés à le joindre, car un Anglais, personnification de l'amateur de musique superficiel et prétentieux, le gêne en se cramponnant à lui avec la ténacité la plus indiscrète. Il assiste un soir à une représentation de *Fidelio* d'où il sort bouleversé et transfiguré, adorant le génie qui l'a tiré « de la nuit et des chaînes » pour le conduire « à la lumière et à la liberté » de la même façon que Léonore délivre Florestan ([7]). Beethoven le reçoit enfin. Il est hirsute et entièrement sourd et ne peut correspondre avec ses visiteurs que par écrit. Il est mécontent des Viennois, trop habitués à la mauvaise musique pour écouter sérieusement une œuvre sérieuse. Les transformations qu'il a fallu faire subir à *Fidelio* pour le rendre acceptable aux

6. *Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens* (WSD, IX, 251-252).
7. *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (WSD, I, 105).

Viennois ont irrité Beethoven. Il ne composera jamais d'autre opéra, car sa conception du genre est telle que son œuvre ferait fuir les gens. Le modèle à suivre est Shakespeare. En s'inspirant de lui on peut élever la voix humaine à une dignité comparable à celle des instruments. Les instruments, dit-il, représentent « les organes primitifs de la création et de la nature ». Ce qu'ils expriment ne peut jamais « être déterminé et fixé clairement, car ils reproduisent eux-mêmes les sentiments primitifs tels qu'ils sont issus du chaos de la première création, alors qu'il n'y avait peut-être même pas encore d'hommes qui pussent les accueillir dans leur cœur ». La voix humaine, par contre, représente « le cœur humain et des sentiments limités et individuels ». Qu'on unisse ces deux éléments : le second apaisera « la lutte des sentiments primitifs »; de son côté, le cœur deviendra capable « d'éprouver clairement le pressentiment vague du divin, transformé en conscience divine ». Beethoven ajoute qu'il est difficile d'exprimer par des mots la poésie qui devrait être à la base d'une telle union de la musique instrumentale et vocale. Les mots sont « des organes trop faibles pour cette mission ». Beethoven annonce alors qu'on entendra bientôt de lui une symphonie avec chœurs sur l'hymne *A la joie* de Schiller où il a essayé de réaliser son idée. En terminant, il explique que s'il n'écrit pas des œuvres conformes au goût de ses auditeurs, la faute en est à sa surdité qui l'oblige à avoir des idées particulières. Il déclare aussi qu'il lui est impossible d'écrire quelque chose qui ne corresponde pas à ses sentiments ([8]).

Le Beethoven qui parle ici est romantique par sa conception expressive de la musique instrumentale, langage des sentiments primitifs, c'est-à-dire antérieurs à l'apparition sur terre de la conscience individuelle. Elle les exprime donc à l'état pur ou absolu. Par là il se rapproche de Hoffmann, pour qui la musique instrumentale exprimait l'infini. C'est à Novalis que fait songer sa conception de la poésie, où les paroles sont gênantes par leur excès de précision. Mais sa façon d'envisager l'union de la musique instrumentale et vocale ne rappelle plus Hoffmann. C'est une théorie de Wagner que Beethoven expose là, une théorie déjà conforme à ce que sera la conception wagnérienne du rôle de l'orchestre et des voix dans le drame musical. Beethoven parle en musicien dramatique bien plutôt qu'en symphoniste. Quant aux critiques que, dans le cours de son entretien avec le jeune enthousiaste, il adresse à l'opéra, elles ne peuvent être comprises exactement que si on les applique à l'opéra à la mode aux environs de 1840. De même sa définition du drame musical ne saurait s'appliquer à *Fidelio*, où il est difficile de trouver

8. *Ibid.*, 110-112.

une préfiguration du drame wagnérien : *Fidelio* est un opéra dans le style du dix-huitième siècle finissant, ou plutôt même un *Singspiel* comportant quelques scènes dramatiques. Le Beethoven qui paraît dans le *Pèlerinage* est un simple porte-parole de Wagner, il est romantique dans la mesure même où Wagner l'était en 1840.

La nouvelle suivante, *La fin d'un musicien à Paris,* raconte la triste destinée de l'enthousiaste visiteur de Beethoven, désigné par l'initiale R... Il meurt à Paris, ignoré et méconnu, après avoir touché le fond de la détresse humaine. Se promenant un jour aux Champs-Elysées avec un ami, il se met à philosopher devant le théâtre minuscule où Polichinelle brave la justice terrestre, mais succombe au principe démoniaque représenté par un chat. Il s'exalte à ce spectacle et compare Polichinelle à don Juan ([9]). Plus tard, il constate qu'il est poursuivi par l'obsession des sonorités plaintives du hautbois et finit par se rendre compte qu'il est devenu fou ([10]). Avant de mourir, il rédige son *credo* célèbre, qui commence par l'affirmation : « Je crois en Dieu, en Mozart et en Beethoven... » et qui se termine par l'expression de l'espérance que « tous les fidèles disciples de l'art sublime seront transfigurés dans un tissu céleste de sonorités parfumées et illuminées par le soleil, et qu'ils seront éternellement unis à la source divine de toute harmonie ([11]).

Ici, il n'est pas question spécialement de Beethoven. Il ne faut pourtant pas passer sous silence cette œuvre, qui montre combien profonde était à ce moment l'influence de Hoffmann sur Wagner. La comparaison de Polichinelle avec don Juan, le rôle bizarre du chat dans un spectacle de marionnettes, l'obsession du son du hautbois chez le musicien fou, frère de Johannes Kreisler, et sa profession de foi en la sainteté de l'art et en la béatitude éternelle par l'union à Dieu, source de toute harmonie : autant d'éléments empruntés directement à Hoffmann.

Dans la nouvelle intitulée *Une heureuse soirée,* que Wagner présente comme une publication de papiers du mort, un groupe d'amis écoute un concert, un soir de printemps, dans un jardin. La *Symphonie en mi bémol* de Mozart voisine sur le programme avec la *Symphonie en la* de Beethoven. Ce voisinage amène les personnages à discuter diverses questions, entre autres celle de la parenté de l'art de Beethoven avec celui de Mozart, celle de la musique descriptive et celle de l'inspiration extra-musicale.

Les deux symphonies, déclare le jeune R..., ont une parenté certaine. Toutes deux unissent « la claire conscience humaine

9. *Ein Ende in Paris* (WSD, I, 123).
10. *Ibid.*, 129.
11. *Ibid.*, 135.

d'une existence destinée à la jouissance joyeuse avec le pressentiment du divin, du supra-terrestre ». La seule différence est que chez Mozart le langage du cœur prend la forme d'un désir aimable, tandis que Beethoven fait prédominer l'impression d'énergie ([12]). Mais que signifie une symphonie? Il est absurde d'y voir la traduction d'une action ou d'un roman, et l'impression qu'elle produit sur le cœur des auditeurs peut parfaitement différer selon les individus, de même que peut différer celle d'un tableau ou d'un drame. La peinture sonore est à rejeter, car elle est absurde en dehors des cas où son emploi est humoristique et de ceux où elle reproduit des phénomènes purement musicaux. Le point de départ de Beethoven est la symphonie de Mozart, sur la base de laquelle il a créé un genre tout nouveau en pénétrant dans des régions où seul son esprit pouvait s'aventurer. La musique de Mozart est née directement de la combinaison de thèmes qui devaient s'organiser dans un certain plan. Beethoven, au contraire, semble avoir conçu son plan d'après une certaine idée philosophique et l'avoir ordonné avant de demander à son imagination de lui fournir les thèmes musicaux nécessaires. La *Symphonie en la* ne se prêterait guère à la démonstration de cette théorie, mais l'*Héroïque* peut l'illustrer sans difficulté. L'intention de la dédier à Bonaparte ne doit pas nous inciter à y voir un récit musical de la campagne d'Italie. Mais elle est le résultat, dans le domaine musical, d'une émotion — d'origine extérieure ou intérieure — qui s'est emparée de la personnalité entière de l'artiste et a dû prendre une forme concrète. La conclusion de l'entretien est que la musique (instrumentale) est un langage expressif, mais qu'elle ne peut exprimer les sentiments que sous leur forme « éternelle, infinie et idéale », ce qu'aucun autre langage ne peut faire.

L'article intitulé *Sur la musique allemande* retrace rapidement l'histoire de la musique allemande et en analyse l'esprit. Le nom de Beethoven n'y figure qu'accessoirement, mais de façon significative : l'auteur supposé constate la décadence du théâtre musical allemand après Mozart, puis signale l'apparition de Weber, qui, « au moment où le génie tout-puissant de Beethoven avait révélé dans sa musique instrumentale le royaume du romantisme le plus hardi », a fait tomber aussi sur l'opéra allemand un rayon de lumière venu de cette contrée magique « ([13]).

Dans *Le virtuose et l'artiste* ([14]), le porte-parole de Wagner fait surtout la critique de l'esprit de l'époque, où la virtuosité

12. *Ein glücklicher Abend* (WSD, I, 140).

13. *Über deutsches Musikwesen* (WSD, I, 163).

14. *Der Virtuos und der Künstler* (WSD, I, 167 et suiv.).

est reine aux dépens de l'art. Au début, un récit allégorique représente le génie de la musique sous les espèces d'un talisman merveilleux enfoui sous les ruines d'une civilisation passée. Des travaux de mine ont été entrepris pour le retrouver, puis abandonnés. Un mineur venu de Salzbourg (Mozart) est parvenu jusqu'à lui, mais n'est pas revenu. Plus tard, un autre, venu de Bonn (Beethoven) s'est mis à la recherche du Salzbourgeois perdu. Lui aussi a vu le talisman. Eboui, il a sauté dans l'abîme pour s'en approcher davantage et la mine s'est écroulée sur lui. Pendant les travaux entrepris pour déblayer les décombres, le bruit s'est répandu que la mine renfermerait de l'or dont on pourrait battre monnaie. C'est cet or qu'on cherche maintenant avec avidité, sans plus se soucier des deux mineurs ensevelis, ni du talisman. Pour retrouver ce talisman, il faudra d'abord débarrasser la mine des débris au milieu desquels s'agitent les chercheurs d'or.

L'influence des conceptions de Hoffmann est évidente dans ces divers écrits. Plus généralement, celle des théories romantiques sur le pouvoir expressif de la musique, telles que l'examen des articles de presse parus à l'époque de Beethoven a permis de les dégager. Le talisman enfoui au fond d'une mine rappelle en outre non seulement le conte des *Mines de Falun,* de Hoffmann, mais celui du *Runenberg,* de Tieck, et la conception du métier de mineur qu'expose Novalis dans *Henri d'Ofterdingen.* On voit aussi se dessiner dans ces pages les premiers linéaments de la théorie wagnérienne du rôle expressif de la musique dans le drame musical. L'article consacré à la musique allemande peut être considéré comme le premier balbutiement d'*Opéra et drame,* où Wagner allait retracer à sa façon l'histoire du théâtre pour aboutir à une perspective d'avenir ouverte sur la réalisation du drame synthétique qu'il avait conçu.

Les préoccupations avant tout dramatiques de Wagner devaient tout naturellement attirer son attention sur les œuvres que Beethoven a écrites pour le théâtre. Toutefois, il n'a pas étudié *Fidelio* dans son ensemble. Dans une étude intitulée *Sur l'ouverture* et parue d'abord en français dans la *Gazette musicale* en janvier 1841 ([15]), où il a voulu retracer les étapes principales de l'évolution de la pièce symphonique qui précède une œuvre théâtrale, il fait place aux ouvertures de *Fidelio-Léonore,* de *Coriolan* et d'*Egmont.*

Le type d'ouverture fixé par Gluck et Mozart a été, dit Wagner, adopté par Cherubini et par Beethoven. Cherubini lui est resté fidèle. Beethoven, après s'en être contenté au début,

15. *Über die Ouvertüre* (WSD, I, 194-206).

s'en est hardiment écarté et a donné à l'ouverture un caractère tout différent. L'ouverture de *Fidelio* en mi est jugée par Wagner entièrement comparable à celle des *Deux journées* de Cherubini, qui est une « esquisse poétique » de l'idée essentielle de drame. Mais l'ouverture de *Léonore* ([16]) est un véritable « drame musical » complet, et non une préparation au drame. Beethoven a voulu y représenter l'héroïsme de Léonore et idéaliser son action libératrice. L'ouverture montrera donc un ange descendant chez les hommes pour leur donner la liberté. Elle est le drame même, dépouillé de toute contingence. On ne peut la proposer comme modèle, car elle risque de n'être pas comprise de l'auditeur qui ignorerait la pièce qui va suivre, ou bien, si elle est comprise exactement, elle affaiblit singulièrement l'impression que doit produire le drame ([17]).

Bien entendu, « l'élaboration d'éléments purement musicaux dans l'ouverture doit coïncider avec l'idée dramatique au point que la conclusion du mouvement musical corresponde à celle de l'action scénique » ([18]). Mais la conception musicale ne peut correspondre qu'à l'idée générale du drame, et non au destin des personnages. La victoire de l'idée importe seule au musicien comme au poète, et non le sort tragique du héros. C'est ce qu'exprime l'ouverture d'*Egmont*. Celle de *Coriolan* semble être en contradiction avec ce principe, mais l'idée tragique n'est autre ici que le destin personnel du héros, dont le caractère ne peut nous émouvoir que s'il succombe. Beethoven nous a montré d'avance ce destin. Mais son ouverture de *Coriolan,* comme celle de *Léonore,* reste unique et inimitable.

Ici, ce n'est pas le musicien romantique féru de Hoffmann qui parle. C'est le musicien dramatique qui cherche à déterminer en technicien le caractère des ouvertures qu'il étudie. Il est fidèle à sa conception du caractère expressif de la musique quand il déclare que l'ouverture ne peut évoquer l'action dramatique qu'en lui faisant perdre tout caractère contingent, en l'idéalisant, en la transportant sur le plan des idées pures. Mais son intention non exprimée est sans doute déjà de chercher des précurseurs et des garants pour sa propre conception de l'ouverture, à une époque où, abandonnant le type de l'ouverture-pot-pourri qui est celui de *Rienzi,* il allait, lui aussi, la consacrer à l'exposé de l'action idéale du drame. Son interprétation des ouvertures de *Léonore*, d'*Egmont* et de *Coriolan* montre que, dès 1841, la voie où il allait s'engager avec les ouvertures du *Vaisseau-fantôme* et de *Tannhäuser* était nettement tracée dans son esprit.

16. Sans doute Wagner veut-il parler de celle qui porte généralement le nº 3. Mais il ne le précise pas.

17. WSD, I, 201.

18. *Ibid.*, 205.

A Dresde, un des exploits musicaux dont Wagner fut le plus fier fut l'exécution de la *Neuvième symphonie,* le 5 avril 1846. Soucieux de préparer le public à l'audition de cette œuvre dont l'originalité pouvait le dérouter, Wagner fit insérer à trois reprises dans un journal de courts articles destinés à exposer le sens de la symphonie ([19]).

La *Neuvième symphonie,* explique le deuxième de ces articles, est restée pour le public une énigme qu'il faut résoudre. Le troisième propose la solution suivante : Beethoven a voulu utiliser le langage des sons que lui avaient transmis les grands maîtres du passé pour exprimer toutes ses pensées et tous ses sentiments. « Parler ce langage était son besoin le plus intime, l'entendre son unique bonheur sur terre ». Frappé de surdité, il ne lui est resté que la possibilité d'employer ce langage pour s'exprimer. Ce qu'il a alors fait entendre, ce sont les sentiments qu'il éprouvait : il est descendu au plus profond de l'abîme de toute passion et de toute nostalgie, il a décrit le monde de la solitude. Mais son âme « enfantine et affectueuse » ne peut accepter l'isolement. Il traduira donc dans sa musique son immense désir d'appartenir de nouveau au monde et de prendre part à ses joies. Tel est le sens du langage sonore étrange qui surprend les non-initiés et dans lequel il exprime maintenant, en une œuvre d'art qui ne peut être comparée à aucune autre connue, « toutes ses souffrances, sa nostalgie et ses joies ».

Plus tard, dans sa *Relation de l'exécution de la Neuvième symphonie à Dresde en 1848* empruntée à son autobiographie et publiée dans ses *Œuvres complètes* ([20]), il a déclaré que son intention avait été d'agir « non sur le jugement critique, mais uniquement sur le sentiment des auditeurs » ([21]). Pour mieux atteindre ce but, il avait rédigé un programme curieux émaillé de citations de *Faust.*

Au début de ce programme, Wagner prend quelques précautions. Il rappelle que l'essence de la musique instrumentale est « d'exprimer par des sons ce qui est inexprimable en paroles » ([22]). Les citations de Gœthe qu'il produira n'ont pas de lien immédiat avec l'œuvre de Beethoven, mais expriment « les états d'âme supérieurs » qui sont à la base de la symphonie de façon si sublime qu'elles serviront toujours à les préciser aux yeux de ceux qui ne comprendront pas du premier coup le message de Beethoven.

19. *Dresdener Anzeiger,* 24 mars, 31 mars et 2 avril 1846 (WSD, XII, 203-205).

20. *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie im Jahre* 1846 *in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu* (WSD, II, 50-64).

21. *Ibid.,* 52.

22. *Ibid.,* 56.

Le commentaire lui-même est à comparer avec les propos que, peu d'années auparavant, dans le *Pèlerinage,* Wagner prêtait à Beethoven en train de composer la *Neuvième symphonie.* Dans les deux œuvres, la conception des possibilités expressives de la musique instrumentale et de la musique vocale est identique : à la première les sentiments « primitifs », à l'état pur, dégagés de tout élément contingent, à la seconde l'expression précise des sentiments humains. L'union des intruments et des voix calme l'agitation chaotique des sentiments purs et donne aux voix « le pressentiment du divin ». Mais dans le commentaire de Dresde, il n'est plus question d'élever la voix humaine à une dignité comparable à celle qu'accorde aux instruments la doctrine romantique de Wackenroder, de Novalis et de Hoffmann. Pour eux la musique instrumentale, expression de l'infini ou du divin, était supérieure à la musique vocale. Or Wagner voit ici, dans les trois premiers mouvements de la *Neuvième* et dans la première partie du quatrième, une lutte du musicien contre la matière musicale rebelle, contre les instruments à qui il veut faire exprimer un sentiment précis. Cette expression dépasse leurs possibilités, dont le récitatif des contrebasses tente en vain de reculer les limites. C'est aux voix humaines et à la parole qu'il faut avoir recours, c'est leur union avec les instruments qui permettra au musicien de faire saisir à ses auditeurs le sens de son œuvre.

Pour les romantiques dont les conceptions musicales ont été analysées précédemment, le domaine de la musique instrumentale commence là où s'arrête le pouvoir expressif de la parole chantée. Pour Wagner, au contraire, c'est la parole chantée qui doit intervenir là où s'arrête le pouvoir expressif des instruments. Malgré l'apparence, Wagner n'est pourtant pas en contradiction avec les théories romantiques. Lui aussi estime que la musique instrumentale exprime l'absolu ou l'infini. Mais il est musicien dramatique, et l'absolu ne peut se représenter sur le théâtre. C'est une nécessité du drame que l'emploi de la parole pour faire saisir aux spectateurs l'action scénique. Aucun drame ne peut se passer dans le monde des idées pures, il ne peut avoir lieu qu'entre personnages de chair et d'os et se présentera toujours sous la forme d'une anecdote, d'un enchaînement de circonstances que les interprètes montreront matériellement aux spectateurs. La musique instrumentale ne pourra qu'envelopper ce drame, en montrer la valeur éternelle, prolonger et amplifier le conflit tragique pour en suggérer la valeur infinie et absolue. La théorie à la lumière de laquelle Wagner examine la *Neuvième symphonie* ne contredit pas les conceptions romantiques, elle les adapte aux nécessités du drame que Wagner veut créer. Le Beethoven présenté ici est un musicien

qui part de la symphonie pure et, ayant résolu d'en modifier le caractère expressif selon une idée préconçue, est fatalement conduit à la musique dramatique wagnérienne. L'œuvre qu'il a créée n'est pas théâtrale, mais les voix et l'orchestre y sont unis comme Wagner les unira dans ses drames musicaux. La composition de *Lohengrin* date de la même année 1846. Ce rapprochement suffit à faire comprendre que la conception dramatique de Wagner est maintenant fixée. Il n'est pas surprenant que sa façon d'examiner l'art beethovenien s'en ressente.

Le premier écrit théorique rédigé par Wagner après sa fuite de Dresde en 1849, *L'art et la révolution,* ne contient aucun développement consacré à Beethoven. Il faut pourtant signaler que la première page du manuscrit porte une brève annotation où Wagner a indiqué que, si l' « expression chrétienne » de la musique fait commencer la musique là où s'arrête la parole, Beethoven a prouvé par sa *Neuvième symphonie* que la parole commence là où s'arrête la musique et que « la parole est située plus haut que le son » ([23]). Ces quelques lignes confirment le résultat de l'analyse du programme de 1846 et montrent bien en quoi la position de Wagner à l'égard du problème de la musique instrumentale et de la musique chantée diffère de la position des romantiques.

Dans *L'œuvre d'art de l'avenir,* qui a paru également en 1849, Wagner compare Beethoven à Christrophe Colomb. De même que les découvertes du navigateur ont élargi l'horizon des hommes, de même Beethoven, parcourant l'océan de la musique absolue, en a atteint les limites, qui sont ainsi reliées maintenant au « vieux continent humain », au lieu d'en être séparées ([24]).

Beethoven, successeur de Mozart, a compris que la musique instrumentale possédait à un degré infini la capacité d'exprimer l'élan de l'âme et le désir. Dans ses « mains de poète », la « mélodie harmonique » (c'est-à-dire la mélodie séparée de la parole poétique et qui est à distinguer de l'air à danser) est devenue un langage « où pouvaient s'énoncer les choses les plus inouïes, les plus indicibles, les choses qui n'avaient jamais été exprimées » ([25]). Or, la question qui s'est posée à Beethoven a été : comment faire exprimer le terme, la satisfaction du désir à ce langage qui n'est que l'expression du désir? Le passage du désir infini à un sentiment précis de satisfaction ne peut, selon Wagner, qu'être né-

23. « III — Geschichte der Musik : = christlicher Ausdruck : « wo das Wort nicht « mehr weiter kann, da fängt die Musik an » : = *Beethoven,* Neunte Symphonie : beweist dagegen : « wo die Musik nicht mehr weiter kann, da kommt das Wort ». — Das Wort steht höher als der Ton » (WSD, XII, 250).

24 WSD, III, 85.

25. *Ibid.*, 92.

cessairement lié à la fixation du désir pur sur un objet déterminé. Cet objet est la limite de la musique pure, qui ne peut jamais être que sentiment et qui même, faute de posséder la « volonté morale », ne peut que juxtaposer des sentiments et des états d'âme, et non les faire jaillir les uns des autres conformément à leur enchaînement nécessaire.

La *Cinquième symphonie* est, selon Wagner, une tentative de Beethoven pour « quitter l'océan du désir infini et diriger son navire vers le port de la réalisation ». Il est parvenu à donner à sa musique cette « résolution morale » qui était l'objet de sa recherche, mais n'a pu l'exprimer. L'allégresse du majeur succédant au plaintif mineur a pu inciter l'armée des imitateurs à reproduire à l'infini la disposition de la *Cinquième symphonie* : Beethoven, dont la vocation était d'écrire dans ses œuvres l'histoire universelle de la musique, ne s'en est pas tenu là.

Il a abandonné le désir infini et s'est tourné vers les hommes, vers la joie de vivre au milieu de la nature champêtre. Il a trouvé dans la nature une satisfaction qui a refoulé le désir au fond de son cœur. De là est née la *Symphonie pastorale*, qu'il a nommée par reconnaissance « souvenir de la vie champêtre ».

Mais ce qu'il cherchait, ce n'était pas un souvenir, ce n'étaient pas des images. Il voulait une réalité sensible. C'est à la joie qui nous entraîne à travers la nature et la vie qu'est consacrée la *Septième symphonie*, que Wagner qualifie d' « apothéose de la Danse », d' « idéalisation du corps en mouvement ».

Dans sa *Septième symphonie*, Beethoven a renouvelé la tentative de Prométhée. Mais la sienne est aussi incomplète que celle du Titan, car les créatures d'argile de Prométhée ne sont hommes que pour la vue, et celles de Beethoven, représentées uniquement par des sons, n'existent que pour le sens de l'ouïe. L'homme véritable, fait à l'image de Zeus dispensateur de vie, doit être perceptible à la fois par l'œil et par l'oreille qui se contrôlent mutuellement. Beethoven seul ne pouvait créer cette humanité et nul Prométhée fraternel ne pouvait conjuguer son œuvre avec celle du musicien. Beethoven a donc dû se remettre en route, à la recherche « du pays des hommes de l'avenir ».

Le voici donc reparti sur l'océan du désir, mais cette fois avec la connaissance du but de son exploration. Sur la côte nouvelle qu'il atteint il jette « l'ancre de la parole », non de la parole vaine qui sert simplement de support aux prouesses vocales des chanteurs à la mode, mais de la parole « que l'homme universel racheté clame au fond du cœur... : Joie ! » Il a trouvé « le langage de l'œuvre d'art de l'avenir ».

La dernière symphonie de Beethoven a donc une extrême importance. Elle est la rédemption de la musique, sa transforma-

tion en art synthétique, l'évangile humain de l'art de l'avenir. Aucun progrès n'est possible après elle. Seul pourra venir maintenant le drame synthétique dont Beethoven a forgé la clef.

Cette rédemption, la musique s'est rendue digne de la réaliser en se sacrifiant elle-même, en faisant acte d'abnégation pour tendre la main aux autres arts. Ainsi s'est achevée l'évolution qui, après Haydn et Mozart, devait nécessairement faire surgir un Beethoven pour faire subir à la symphonie sa dernière transformation.

Vers la fin de la fameuse brochure *Le judaïsme dans la musique* (1850), Wagner compare le langage musical de Bach à celui de Mozart et de Beethoven. Beethoven, plein de chaleur et de vie, a éprouvé le besoin impérieux de dépasser la musique absolue et d'élargir son rayon d'action en lui faisant féconder tous les autres arts ([26]).

Dans la première partie d'*Opéra et drame* (1851), Wagner déclare que les romantiques français se sont mépris sur Beethoven en pensant que le progrès qu'il a fait réaliser à l'art est dû à la poésie ou à la coopération de la poésie avec la musique. C'est de la musique pure qu'il est parti, c'est la mélodie instrumentale qui, devenue mélodie du chant d'opéra, a donné naissance au drame musical.

Wagner reprend sa comparaison de Beethoven avec Christophe Colomb pour exposer que tous deux ont commis une erreur de même nature : Colomb a découvert l'Amérique en cherchant la route des Indes, et Beethoven, cherchant à réaliser l'impossible en musique, a montré que la musique est capable de résoudre tous les problèmes dès qu'on la considère comme ce qu'elle est réellement : l'art de l'expression. Toutes les œuvres de la deuxième partie de la vie de Beethoven doivent être considérées comme « des tentatives involontaires pour se constituer un langage conforme à son désir ». Elles semblent souvent être des esquisses en vue d'un tableau dont Beethoven connaissait nettement le sujet, mais ne voyait pas clairement la disposition. Il n'a pu réussir ce tableau qu'après en avoir en quelque sorte « musicalisé » le sujet ([27]).

Pendant son séjour à Zurich, Wagner a écrit des commentaires sur trois œuvres de Beethoven, à l'occasion de leur exécution par une société musicale zurichoise, sous sa direction. Les deux premiers datent de 1851 et sont consacrés à l'ouverture de *Coriolan* et à la *Symphonie héroïque;* le troisième, en 1854, au *Quatuor en ut dièze mineur* op. 131.

26. WSD, V, 80-81.
27. WSD, III, 276-282.

Wagner ne cherche pas à rapprocher l'ouverture de *Coriolan* du drame de Collin. Beethoven a, selon lui, concentré comme au foyer d'une lentille le contenu sentimental du fameux épisode de l'histoire romaine, l'a dégagé de tout élément anecdotique et l'a exprimé d'une façon « purement humaine » en s'adressant au sentiment « purement humain » des auditeurs. Wagner affirme qu'on peut sans erreur considérer presque toutes les œuvres symphoniques de Beethoven comme ayant pour « objet plastique de leur expression » des scènes entre homme et femme. Le « type primitif » de ces scènes, ajoute-t-il, se trouve dans la danse, d'où est issue la symphonie. L'ouverture de *Coriolan,* qui pourrait être accompagnée et matérialisée par une pantomime, est la traduction musicale de la scène entre Coriolan, sa mère et sa femme sous les murs de Rome. Wagner en analyse les développements successifs pour y montrer l'expression de la lutte entre l'orgueil du héros et les tendres sentiments auxquels sa mère et sa femme font appel, jusqu'à la conclusion : Coriolan tourne contre lui-même la force qu'il dirigeait contre sa patrie, se perce de son épée et tombe aux pieds de la femme qui implorait de lui la paix. Wagner termine en déclarant : « C'est ainsi que Beethoven a écrit en musique le poème de *Coriolan* ([28]). »

Pour la *Symphonie héroïque,* Wagner reprend une partie de la discussion qui lui est consacrée dans *Une heureuse soirée.* Il faut entendre par « héros » l'homme complet, « capable de tous les sentiments purement humains — l'amour, la douleur et la force — dans leur suprême plénitude » ([29]). Son héroïsme tendra à concilier ses sentiments divers ou même opposés. Au final, le héros a trouvé son équilibre, son harmonie. La conclusion montre l'homme complet, chez qui la force s'unit à l'amour et qui, plein d'allégresse, nous crie l'aveu de sa divinité.

L'*adagio* par où débute le *Quatuor en ut dièze mineur* est pour Wagner la « mélancolique prière matinale d'une âme souffrante ». L'*allegro* qui suit évoquerait une « gracieuse apparition, éveillant un nouveau désir de vie ». L'*andante* varié exprimerait « charme, douceur, désir, amour », le *scherzo* serait « fantaisie, humour, pétulance ». Le final montre le « passage à la résignation » et un « renoncement douloureux » ([30]).

Pendant la même période, Wagner a encore adressé, en février 1852, à son ami le violoniste Uhlig, resté à Dresde, une

28. WSD, V, 173-176.

29. WSD, V, 170.

30. WSD, XII, 348.

lettre où il lui expose la façon dont un chef d'orchestre doit comprendre les œuvres de Beethoven pour en diriger l'exécution dans le style convenable.

Pour lui, les grandes œuvres de Beethoven sont de véritables poèmes ayant pour objet la représentation d'un objet réel. La difficulté est de déterminer exactement cet objet, car Beethoven, plein de sa pensée, n'a pas jugé utile de l'exprimer autrement qu'en musique. Il ne s'est adressé qu'à ses pairs, qu'il jugeait seuls capables de le comprendre. Le chef d'orchestre doit être un de ceux-là pour faire saisir à ses exécutants et à ses auditeurs le contenu réel d'œuvres qui « ne sont musique qu'en dernier lieu, mais renferment d'abord un objet poétique ». Cet objet ne peut être de nature musicale, car le poète ne s'inspire pas du langage, ni le peintre de la couleur.

Ce sont des « non-musiciens » qui ont ouvert la voie de la vraie compréhension des œuvres de Beethoven, qui ont cherché à quoi Beethoven avait pu penser en composant. On a imaginé des tableaux extravagants, dont le grotesque et la trivialité ont soulevé des protestations. Seul un homme familiarisé avec les caractéristiques de l'œuvre pouvait réussir à trouver l'objet auquel pensait Beethoven. C'est ce que Wagner a fait à Dresde pour la *Neuvième symphonie,* ce qu'il a continué de faire à Zurich en s'adressant d'abord aux exécutants, puis au public. L'œuvre dont on peut le plus facilement préciser le contenu poétique est l'ouverture de *Coriolan :* sa qualité plastique est précisée par le titre qui suggère la scène principale du drame.

Le but de ces efforts de Wagner pour expliquer Beethoven, c'est le drame. Les comptes-rendus envoyés à la *Gazette musicale* devront tous être conçus dans ce sens, conformément aux principes que Wagner a indiqués dans une lettre à Brendel, éditeur de la revue : « relever la musique, la soutenir et la favoriser partout où elle se développe en direction de la poésie, mais montrer et condamner les erreurs et les fautes lorsqu'elle s'écarte de cette direction ».

Dans un post-scriptum, Wagner indique, comme type du musicien incapable de comprendre vraiment Beethoven parce qu'il ne s'attache qu'à la musique et néglige l'idée poétique, Mendelssohn ([31]).

Les conceptions générale sur lesquelles Wagner s'appuie dans ces écrits zurichois consacrés à Beethoven n'ont pas varié. Beethoven est toujours présenté comme ayant mis un terme à la période de la musique pure et engagé l'art symphonique dans la

31. R. WAGNER, *Schriften über Beethoven*, éd. R. Sternfeld, 35-41.

voie de l'expression d'idées extra-musicales. Mais la tendance des commentaires que Wagner lui consacre se précise de plus en plus nettement : le terme de l'évolution dont Beethoven a été l'initiateur dans l'art musical ne peut être que le drame wagnérien. Sous ce rapport, la lettre à Uhlig est édifiante. Wagner y montre ses projets avec tout l'abandon qu'il pouvait avoir à l'égard d'un ami sûr et rappelle même les instructions qu'il a données pour qu'une revue musicale les favorise.

Wagner, l'esprit occupé de ses propres théories dramatiques, qui à cette époque ont pris leur forme définitive, veut voir en Beethoven un précurseur de son art. La valeur expressive « purement humaine » qu'il attribue avec insistance à son langage musical en est une preuve. Mais *L'œuvre d'art de l'avenir* permet une autre constatation : la façon dont Wagner y présente le développement de l'histoire de la musique symphonique jusqu'à la *Neuvième symphonie* correspond au schéma du drame wagnérien. L'évolution de la symphonie ne s'est pas faite au hasard. Elle a été, selon lui, une marche à la « rédemption » de la musique, et cette rédemption n'a été possible que par le sacrifice ou le renoncement. Rédemption et renoncement : il n'est pas un seul drame wagnérien, du *Vaisseau-Fantôme* à *Parsifal*, qui, sous des formes diverses, n'utilise ces deux thèmes. Ce sont eux qui assurent à l'art wagnérien son unité d'inspiration.

Il faut signaler aussi cet « océan de désir » sur lequel, dans *L'œuvre d'art de l'avenir*, Beethoven navigue en quête de terres nouvelles. Le « désir » n'a pas été jusqu'ici (1849) un des thèmes essentiels de l'inspiration de Wagner. Mais bientôt vont commencer ses relations avec les Wesendonk. En 1854, l'idée du drame de *Tristan* prendra corps et finira par le posséder à tel point qu'en 1857 il interrompra la composition de *Siegfried* pour se consacrer à *Tristan*. Beethoven explorateur de l'océan du désir ne peut-il être considéré comme un vague précurseur de Tristan?

Il est, en tous cas, à rapprocher de personnages wagnériens, héros d'une « quête » : le Hollandais et Tannhäuser, par exemple, à la recherche de leur rédemption, Siegfried à la recherche de Brünnhilde, plus tard Parsifal à la recherche du royaume du Gral.

Pendant quelques années, Wagner va maintenant cesser de s'occuper de Beethoven. Le flot de ses écrits théoriques va se ralentir aussi, sans doute parce qu'il estimera avoir suffisamment expliqué ses conceptions. Durant ce laps de temps, des œuvres importantes vont naître : *L'anneau du Nibelung, Tristan, les Maîtres-chanteurs*. En 1860, dans une lettre adressée à Fr. Villot et destinée à servir d'avant-propos à une traduction

française de ses poèmes, Wagner fera de nouveau allusion à Beethoven. A partir de 1869, il rédigera divers opuscules consacrés au moins en partie à Beethoven et dont le principal sera le *Beethoven* de 1870.

La lettre à Villot ne montre pas de modification importante dans la manière dont Wagner considère Beethoven et son œuvre. Beethoven y est encore présenté comme l'héritier de Haydn et de Mozart et comme l'initiateur d'une période nouvelle de l'histoire de l'art. Dans ses symphonies, les instruments parlent un langage inconnu jusque-là et qui s'adresse au sentiment des auditeurs, non à leur raison. La symphonie apparaît alors comme « une révélation venue d'un autre monde », car elle nous fait voir « un enchaînement des phénomènes du monde complètement différent de l'enchaînement logique habituel », qui trouble et désarme la raison logicienne et s'impose au sentiment ([32]).

La symphonie de Beethoven idéalise la danse. Ses premiers mouvements utilisent la mélodie non à la façon de l'opéra italien, mais en remplaçant les passages de remplissage par d'autres éléments mélodiques, si bien que le morceau devient « une mélodie unique exactement développée » ([33]). Un procédé analogue avait été déjà employé dans la musique mixte, instrumentale et vocale, mais jamais complètement dans l'opéra. La *Messe solennelle* de Beethoven utilise l'orchestre presque comme dans la symphonie, car le détail des paroles n'a pas d'importance.

La danse à l'état à peu près pur ou primitif paraît encore dans la symphonie de Beethoven sous les espèces du *menuet* ou *scherzo*, comme pour permettre à l'auteur de toucher encore la base réelle de son œuvre, de reprendre contact avec le sol. Les autres mouvements s'éloignent de la danse réelle, la seule matérialisation chorégraphique pouvant leur convenir est l'action dramatique, qui est à la danse primitive ce que la symphonie est à l'air à danser ([34]).

De l'opuscule intitulé *Über das Dirigieren*, écrit à Triebschen en octobre 1869 et paru l'hiver suivant dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, il faut surtout retenir que Wagner attribue la beauté de l'exécution de la *Neuvième symphonie* à Paris au fait que Habeneck avait saisi le caractère particulier de la mélodie ou du *melos* beethovenien et était parvenu, au prix de plusieurs années de travail, à le rendre sensible à son orchestre ([35]). Pour

32. *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übertragung meiner Operndichtungen.* (WSD, VII, 110).

33. *Ibid.*, 127.

34. *Ibid.*, 128.

35. WSD, VII, 270-274.

faire comprendre aux chefs d'orchestre à qui il s'adresse ce que doit être le style particulier qu'il faut donner aux symphonies de Beethoven, Wagner qualifie l'*allegro* de Mozart de « naïf », au sens que Schiller donnait à ce terme, et celui de Beethoven de « sentimental ». L'*allegro* de Mozart est absolu, c'est-à-dire que son mouvement doit être rapide et uniforme. Celui de Beethoven ne saurait s'accommoder de cette exécution, il doit être mis en valeur par des modifications de mouvement et par des nuances dont il faut que le chef d'orchestre saisisse la nécessité ([36]).

Dans l'avant-propos qui précède le *Beethoven* de 1870, Wagner a indiqué le triple caractère qu'il a voulu donner à son étude. Il en souligne d'abord la conception subjective : pour contribuer à la célébration du centenaire, il va exprimer l'idée qu'il se fait de l'importance de la musique de Beethoven. En second lieu, il s'agit pour lui de fournir une contribution à la philosophie de la musique. Enfin son œuvre a un intérêt d'actualité : il veut souligner le caractère foncièrement germanique de Beethoven à un moment où les victoires militaires remportées sur la France ont exalté le sentiment national ([37]). Ainsi, dès le début, le lecteur est prévenu : le *Beethoven* de Wagner n'est pas une étude critique désintéressée, il est conditionné par les idées de son auteur et par les événements du moment.

Le point de vue auquel Wagner se place pour étudier Beethoven n'a pas varié : c'est celui du drame synthétique qu'il veut réaliser. Il considère toujours Beethoven comme son précurseur et parle même d'un « drame beethovenien » comparable, selon lui, au drame de Shakespeare ([38]). Ce qu'il qualifie ainsi, ce n'est pas *Fidelio,* mais la *Neuvième symphonie.* Il affirme que, dans le dernier mouvement de cette œuvre, la musique n'est pas déterminée par les paroles, quelle que puisse être leur valeur poétique, mais par le « drame ». Il spécifie qu'il désigne par ce terme non un poème dramatique, mais « le drame qui se déroule réellement devant nos yeux, comme le pendant de la musique devenue visible, où la parole et le discours appartiennent uniquement à l'action et non plus à la pensée poétique » ([39]). Wagner parlant de Beethoven reste le musicien dramatique, l'homme de théâtre pour qui l'action scénique est l'essentiel, le lieu de réunion des divers arts qui doivent concourir à l'œuvre commune.

36. *Ibid.*, 287-290.

37. *Beethoven* (WSD, IX, 61).

38. *Ibid.*, 111

39. *Ibid.*, 112.

Ce dont il fait gloire à Beethoven, c'est d'ailleurs moins d'avoir réussi à créer des chefs-d'œuvre que d'avoir osé « l'acte » extraordinaire par lequel les voix humaines se sont jointes aux instruments. Par ce coup d'audace, il a créé les conditions mêmes du drame de l'avenir. Les artistes venus après lui n'ont qu'à marcher sur ses traces.

La différence capitale entre le *Beethoven* et les écrits antérieurs où il est question de lui tient au rôle que joue maintenant dans la pensée de Wagner l'influence de Schopenhauer. C'est en fonction d'idées empruntées à l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* que Wagner interprète ici le phénomène de la création artistique et qu'il prétend expliquer l'originalité de Beethoven.

L'étude de la personnalité d'un poète, constate Wagner, nous donne jusqu'à un certain point la clef de son œuvre. Tel n'est pas le cas pour Beethoven. La critique ainsi conçue perdra d'ailleurs pied au point où la création artistique « passe du conscient dans l'inconscient, c'est-à-dire où ce n'est plus le poète qui détermine la forme esthétique, mais où celle-ci est déterminée par l'intuition profonde qu'il a de l'idée. Mais c'est justement dans cette intuition de l'idée que réside à son tour la grande différence qui sépare le poète du musicien » ([40]).

C'est Schopenhauer qui a reconnu exactement la position de la musique par rapport aux autres arts et lui a attribué une nature particulière. A la différence de la poésie, elle est un langage sans concepts, et il croit reconnaître en elle une idée de l'univers. Faute de connaître lui-même suffisamment la musique et de comprendre vraiment Beethoven, il s'est contenté d'émettre cette opinion comme un paradoxe. Mais il est impossible de porter sur Beethoven un jugement définitif si on n'explique pas ce paradoxe de façon satisfaisante.

A l'aide de citations, Wagner montre que, pour Schopenhauer, l'accès de l'essence intime de la nature n'est possible que dans la mesure où celui qui la connaît est en même temps un individu, c'est-à-dire une partie de la nature elle-même. Pour que l'idée pénètre dans notre conscience, il faut que l'intellect domine temporairement la volonté. Cet état correspond à une puissante excitation de l'activité intuitive du cerveau, les penchants ou les passions restant au repos. Une aure citation indique que Schopenhauer distingue deux faces dans notre conscience, suivant qu'elle s'applique à notre propre personnalité (= volonté) ou à

40. *Ibid*, 65.

d'autres objets (= connaissance intuitive du monde extérieur). Si l'une prend de l'importance, l'autre voit la sienne diminuée d'autant.

La conception musicale, précise alors Wagner, ne peut avoir sa source que dans la partie de la conscience tournée vers notre être intime. C'est là seulement que peut être saisie l'essence de la chose en soi, inaccessible à l'autre partie de notre conscience. Il faut pour cela que notre conscience interne devienne aussi claire que peut l'être l'intuition du monde extérieur quand elle saisit les objets. Si tel est le cas, la volonté clairvoyante se manifeste par le son. Le rêve montre l'existence d'un deuxième univers, dépourvu d'objectivité extérieure à nous et qui ne peut être porté à la connaissance de notre conscience que par ce que Schopenhauer appelle l'organe du rêve. L'expérience nous montre en outre qu'à côté de l'univers visible perçu à l'état de veille ou de rêve il y a un univers sonore. Cet univers sonore se comporte à l'égard de l'univers visible comme le rêve à l'égard de l'état de veille : il est tout aussi distinct, mais différent. C'est par cette vie intérieure que nous sommes en relation immédiate avec la nature, par conséquent avec l'essence des choses, sans que les catégories de la connaissance extérieure, l'espace et le temps, puissent trouver ici leur emploi. Par là s'expliquent les rêves fatidiques et la clairvoyance somnambulique. En nous éveillant des rêves de ce genre les plus angoissants nous poussons un cri, expression immédiate de la volonté angoissée qui entre ainsi dans l'univers sonore pour se manifester vers l'extérieur.

Schopenhauer en a fait la remarque : c'est par notre conscience interne que nous prenons conscience de l'essence des choses, que nous reconnaissons la parenté de leur être intime avec le nôtre. Toute illusion dans ce domaine provient de ce que le monde extérieur frappe notre vue et nous apparaît, à la clarté du jour, comme tout à fait différent de nous. Les œuvres d'art doivent dissiper cette illusion et, en jouant de façon réfléchie avec l'apparence, l'utiliser pour nous manifester l'idée qu'elle voile. C'est la seule constatation des rapports de l'objet que nous voyons avec notre volonté qui peut nous émouvoir. Or la musique est le langage du monde extérieur qui correspond exactement à celui de notre être intime. La compréhension est donc immédiate, sans intervention de concepts, et aucune illusion n'est possible, comme dans le royaume de la lumière.

Le processus de création chez le musicien inspiré est sous bien des rapports complètement différent de ce qu'il est chez d'autres artistes, qui doivent élever un objet jusqu'à l'idée : aucun objet de ce genre ne s'offre au musicien, car sa musique même est l'idée de l'univers et l'univers y représente son essence directement. On peut donc dire que, chez le musicien, la volonté indi-

viduelle s'éveille sous forme de volonté universelle et sent son unité par-dessus toutes les barrières des individuations, car l'ouïe lui ouvre la porte par où l'univers pénètre jusqu'à elle comme elle pénètre jusqu'à lui. Le musicien inspiré connaît une sorte de ravissement, puisque chez lui la volonté prend conscience de sa toute-puissance, et le seul état qui puisse être comparé au sien est celui du saint. Le musicien est donc plus digne de vénération que tous les autres artistes, car son art se comporte à l'égard de l'ensemble des autres arts comme la religion à l'égard de l'Eglise.

Quand, dans les autres arts, la volonté veut devenir connaissance, elle ne le peut qu'en restant silencieuse au fond de l'être. Si nulle communication satisfaisante ne lui parvient de l'extérieur, elle se met en état de clairvoyance et supprime ainsi les barrières du temps et de l'espace pour se reconnaître identique à l'univers. Mais ce qu'elle voit ne peut être communiqué dans aucun langage. De même le rêve fait dans le sommeil le plus profond ne peut parvenir à la conscience que dans le langage du rêve allégorique, qui précède immédiatement le réveil. La volonté doit donc, pour communiquer ce qu'elle a vu, se créer un organe spécial qui d'une part soit tourné vers l'introspection et d'autre part entre en contact par des sons avec le monde extérieur qui se manifeste de nouveau au réveil. La volonté appelle et se reconnaît elle-même dans la réponse. Appel et réponse deviennent pour elle un jeu avec elle-même.

Wagner rapporte, pour illustrer d'exemples sa théorie, l'impression que produisirent sur lui un soir, à Venise, les appels et les réponses des gondoliers et, dans une vallée alpestre, le ranz des vaches lancé par des bergers d'une montagne à l'autre. Ainsi, ajoute-t-il, « l'enfant s'éveille de la nuit du sein maternel avec un cri de désir, auquel répond la caresse de sa mère; ainsi le jeune homme nostalgique comprend l'appel des oiseaux des bois, ainsi la plainte des animaux, des airs, le hurlement furieux des ouragans parle à l'homme qui réfléchit et qui se trouve pris par cet état analogue au rêve, où il perçoit par l'ouïe ce dont il était distrait par l'illusion que procure le sens de la vue. Son être intime est un avec l'essence intime de tout ce qu'il perçoit, et c'est dans cette perception seule que l'essence des objets qui lui sont extérieurs peut être véritablement reconnue ([41]).

Quand notre ouïe nous transmet le message que le musicien nous adresse d'un autre monde, nous nous trouvons donc plongés dans un état analogue à celui du rêve. La preuve en est qu'en même temps notre vue perd de sa puissance. En effet,

41. WSD, IX, 74.

quand nous écoutons attentivement une symphonie, le spectacle de la salle et de l'activité des exécutants nous échappe presque complètement. Nous sommes dans une sorte d'état de clairvoyance, nous entrons immédiatement dans l'univers du musicien.

Le musicien lui-même nous communique son idée d'une façon analogue à la révélation du rêve du sommeil profond. Pour pouvoir remplir exactement sa fonction, il doit posséder une faculté cérébrale particulière qui, tournée vers l'intérieur, sera une sorte d'œil interne lui permettant de voir ce qui se passe dans cette région soustraite à la connaissance. La même faculté, dirigée vers l'extérieur, sera ouïe. Par elle se communiquera cette révélation de l'esprit qui, ne participant ni du temps ni de l'espace, place devant notre conscience l'essence intime de la religion, libérée de toute fiction conceptuelle dogmatique.

Wagner annonce ensuite qu'il va, à l'appui de ce qu'il a avancé, exposer l'évolution du génie de Beethoven.

Beethoven, explique-t-il, est parti de la sonate, dont ses prédécesseurs avaient élaboré la forme. La sonate est restée pour lui une sorte de voile à travers lequel il a plongé ses regards dans le royaume des sons et à travers lequel aussi, sortant de ce royaume, il s'est adressé à nous. De la sonate de Haydn il n'a gardé que la forme, dans laquelle « le démon indomptable de sa musique intérieure » le poussait à « une manifestation de sa force qui, comme toute attitude de cet immense musicien, ne pouvait avoir qu'un caractère de rudesse incompréhensible ». Dans ces mêmes formes où jusqu'alors la musique ne se montrait que comme art d'agrément, il avait à « proclamer le message de l'intuition la plus intime de l'univers sonore » ([42]). Ainsi il fait l'effet d'un possédé et répond à la définition du musicien donnée par Schopenhauer : il exprime la sagesse suprême dans un langage que sa raison ne comprend pas.

La « raison », dans l'art musical, c'est, selon Wagner, le formalisme qui a asservi Haydn comme le formalisme poétique, venu de France, a asservi la littérature allemande. Lessing, Gœthe, Schiller et quelques autres grands écrivains se sont insurgés contre ce formalisme d'importation étrangère et ont rétabli l'esprit allemand dans ses droits. Wagner veut montrer que, de façon analogue, par Beethoven, qui parlait le langage le plus pur de tous les peuples, « l'esprit allemand a racheté l'esprit humain d'une honte profonde ». Il a rendu la musique à sa mission sublime, il lui a permis de manifester l'univers à notre conscience.

Comment s'y est-il pris? Il n'a pas modifié les formes traditionnelles de la musique instrumentale, mais il en a complète-

ment transformé l'esprit. Wagner voit là un trait spécifique du caractère allemand : « L'Allemand n'est pas révolutionnaire, mais réformateur » ([42]).

L'œuvre des prédécesseurs de Beethoven, Wagner la compare à un tableau transparent vu à la lumière du jour, à une « pseudo-œuvre d'art » destinée « à l'ornement ou à la distraction ». Beethoven place ce tableau dans le silence de la nuit, entre le monde de l'apparence et le monde profondément intime de l'essence de toutes choses, d'où il dirige maintenant la lumière de la clairvoyance derrière le tableau : celui-ci prend alors vie devant nous et un deuxième univers se présente à nous, dont le plus grand chef-d'œuvre de Raphaël lui-même ne pouvait nous donner aucune idée » ([43]).

La puissance de l'artiste ne peut, selon Wagner, être conçue ici que comme de nature magique. A tête reposée, nous ne verrions dans une symphonie de Beethoven qu'une succession de procédés techniques destinés à donner une forme à l'œuvre. Son audition nous met sous un charme, nous y découvrons une vie d'esprits et l'expression de divers sentiments qui s'agitent au fond de nous-mêmes.

D'où est venue à Beethoven cette force virile qui fait son originalité? Pas de la raison, qui lui aurait conseillé d'accepter l'existence confortable d'un Haydn au service d'un prince. Déjà Mozart avait lutté pour se libérer de cette situation humiliante pour lui et pour son art. Poussé par son sentiment, Beethoven a toujours voulu rester indépendant. L'expression naturelle de sa personnalité, le défi, est gravée dans les traits de son visage. Toute sa façon d'être montre que le monde extérieur n'avait guère d'accès auprès de lui. Son penchant à la solitude est d'ailleurs bien connu.

Contraint de vivre du produit de ses œuvres, Beethoven n'a pourtant jamais flatté le goût de la foule. Mais plus il se détournait du monde extérieur, plus son regard plongeait avec clairvoyance dans son univers intérieur. La seule chose qui l'intéressait, c'était de jouer comme un magicien avec les formes de cet univers intérieur. Cette activité a été favorisée par la surdité, qui a retranché Beethoven du monde extérieur.

Wagner compare Beethoven, le musicien sourd, à Tirésias, l'aveugle clairvoyant. Il ne peut plus entendre que ses harmonies intérieures, il ne peut plus que faire entendre sa musique au monde dont il n'entend plus les bruits. Il est libéré de tout ce qui est extérieur à sa personnalité.

42. *Ibid.*, 85.
43. *Ibid.*, 86.

Dans cet état, son œil s'illumine de l'intérieur. Il jette ses regards sur le monde extérieur et perçoit l'essence des choses. Il comprend le langage de la nature, tout ce qu'il voit, tout ce qu'il modèle est pénétré de gaîté : le monde a retrouvé son innocence d'enfant. La *Symphonie pastorale* est le produit de cette vision de l'univers par le musicien sourd. Et voici que la joie qu'éprouve le créateur à exercer sa puissance se transforme en humour. « Le créateur Brahma rit de lui-même, car il reconnaît avoir eu une illusion sur lui-même. L'innocence retrouvée joue avec l'aiguillon de la faute expiée, la conscience libérée se taquine avec le souvenir du tourment qu'elle a subi »([44]). La *Septième* et la *Huitième* symphonies, les œuvres musicales les plus gaies qui aient jamais été réalisées, produisent sur l'auditeur l'impression de la libération de toute faute et éveillent ensuite le sentiment du paradis perdu. Elles prêchent « le repentir et la pénitence dans le sens d'une révélation divine » ([45]). Nous sommes ici dans le domaine du sublime, la connaissance (rationnelle) fuit en reconnaissant son erreur, et cette reconnaissance déchaîne un débordement d'allégresse.

Une digression traite des tendances du dix-huitième siècle, de sa morale religieuse bourgeoise et de sa croyance à l'humanité. En pratiquant une rigide morale bourgoise, en observant une stricte moralité religieuse, Beethoven a préservé son génie de l'influence maligne de Vienne, où le protestantisme avait été écrasé et où les jésuites régnaient en maîtres : sous leur régime, les falsifications de l'histoire, de la science et de la religion constituaient une véritable école de scepticisme. De même, la nature puissante de Beethoven réagit contre la corruption de la musique devenue un art frivole. On voit revivre en lui, malgré son baptême catholique, tout l'esprit du protestantisme allemand, et cet esprit protestant le conduit à Bach. Il trouve chez Bach le mot magique qui permet de déchiffrer son rêve le plus intime, il y voit les mêmes lignes entrelacées par lesquelles Albert Dürer a eu la révélation du secret du monde éclairé par la lumière et de ses formes, c'est « le livre magique du nécromant qui fait luire la lumière du macrocosme au delà du microcosme ». Au contact de ce texte sacré, Beethoven « devient lui-même un saint » ([46]).

Le problème qui se pose alors est celui des rapports du saint avec la vie, avec le monde qui l'entoure. Ses relations avec ce monde seront un réveil de ce sommeil profond où il a connu la

44. *Ibid.*, 93.
45. *Ibid.*, 93.
46. *Ibid.*, 95.

félicité d'un rêve qu'il cherchera péniblement à se rappeler. Le grand *Quatuor en ut dièse mineur* op. 131 va montrer une journée de la vie de ce saint. L'*adagio* introductif, d'une mélancolie extrême, évoque pour Wagner le réveil, le début d'une journée « qui dans son long cours ne doit pas voir l'accomplissement d'un seul souhait ». En même temps, c'est « un acte de contrition, un entretien avec Dieu dans la foi en l'éternelle Bonté » ([47]). L'*allegro* qui suit est interprété comme une apparition intérieure qui s'éveille en un aimable souvenir. Le bref *allegro moderato* montre le maître s'installant et préparant son œuvre magique, puis il use de son pouvoir (*andante*) pour retenir une silhouette gracieuse sur laquelle il fait jouer de diverses façons les rayons de la lumière éternelle. Il porte ensuite ses regards sur le monde extérieur (*presto*) qui lui apparaît illuminé par sa propre félicité intime. Il semble, dans un bref *adagio*, se demander comment y introduire la danse. L'*allegro* final déchaîne cette danse, où tous les sentiments tourbillonnent follement, tandis que le musicien, conscient qu'il ne s'agit que d'un jeu, sourit de lui-même. La journée s'achève. Voici la nuit.

La *Neuvième symphonie* montre, d'après Wagner, que chez Beethoven la foi religieuse optimiste « marchait la main dans la main avec une tendance instinctive à élargir la sphère de son art » ([48]). A son idée de l'homme bon a correspondu la création de la mélodie de l'homme bon. A cette mélodie il a voulu rendre l'innocence qu'elle avait perdue ainsi que le montre l'opéra italien où elle ne servait que la mode. Haydn avait déjà utilisé des thèmes de danses paysannes. Beethoven en a fait autant, mais non pour distraire une noble compagnie pendant un festin : ces danses, il les a jouées pour le peuple lui-même. Dans le final de la *Septième symphonie*, il a employé un motif de danse hongroise et l'a joué pour la nature entière, si bien que, « si on pouvait la voir danser sur cet air, on croirait, dans ce colossal tourbillon, voir naître une nouvelle planète » ([49]).

Mais Beethoven a cherché l'idéal de l'homme bon et innocent pour l'unir à son « Dieu est amour ». On le sent sur la bonne voie dans le final de la *Symphonie héroïque*, dont le motif rappelle trop le *cantabile* sentimental de Mozart. Egalement dans le final de la *Cinquième symphonie*, où la naïveté de la marche est d'autant plus sensible que les mouvements précédents en ont préparé l'explosion. Dans cette symphonie, où la passion s'élève jusqu'à la joie victorieuse, le pathétique lyrique devient presque une dramaturgie idéale. Cette conception peut

47. *Ibid.*, 96.
48. *Ibid.*, 98.
49. *Ibid.*, 99.

paraître introduire dans la musique des représentations qui lui sont étrangères. En réalité, elle est née de la musique seule, d'un effort de Beethoven pour sauver ou retrouver la croyance à la bonté naturelle de l'homme. Les compositions joyeuses de Beethoven correspondent à peu près toutes à la période de sa solitude. Or, dit Wagner, « l'état d'âme qui s'exprime dans la conception doit donc appartenir à l'idée même du monde que l'artiste saisit et rend sensible dans l'œuvre d'art. Mais comme nous avons admis nettement que dans la musique c'est l'idée du monde qui se révèle elle-même, le musicien qui conçoit est avant tout contenu aussi dans cette idée, et ce qu'il exprime n'est pas sa façon de voir le monde, mais le monde lui-même, où alternent la souffrance et la joie, le bien-être et la douleur » ([50]). Le doute de Beethoven est également contenu dans cet univers. Il s'exprimera donc directement et non comme objet de réflexion, par exemple dans le premier mouvement de la *Neuvième symphonie* qui nous montre l'idée du monde sous son jour le plus lugubre. Mais la volonté organisatrice du créateur de l'œuvre se montre lorsque, après l'expression tant de fois renouvelée du désespoir, il fait retentir à nos oreilles, comme le cri d'angoisse de celui qui s'éveille d'un cauchemar, la parole articulée, dont le sens ne peut être que : « l'homme est pourtant bon ! »

Il ne faut pas reprocher ici à Beethoven d'être sorti du cercle magique qu'il avait tracé lui-même et de faire appel à une capacité de représentation complètement différente de la conception musicale. C'est comme le brusque réveil au milieu d'un rêve angoissé, c'est un saut périlleux que le maître, avec une naïveté divine, possédé de son charme magique, a exécuté pour entrer dans « le monde nouveau de la lumière où l'attendait la divine et innocente mélodie humaine » ([51]).

L'essentiel dans cette intervention du chœur, ce n'est pas le sens des paroles, ni les pensées de Schiller : c'est le caractère de la voix humaine, ce sont les sonorités du chœur auxquelles nous sommes tentés de mêler notre voix comme l'assemblée des fidèles le faisait dans les *Passions* de Bach, à l'entrée du choral. La mélodie de Beethoven, dont le caractère est une innocence enfantine, devient le *cantus firmus* du choral de la nouvelle assemblée des fidèles, autour duquel tous les autres éléments de l'œuvre se groupent pour exprimer « le dogme enfin révélé de l'amour le plus pur » ([52]).

Le progrès réalisé par Beethoven a fait passer la musique « du domaine de la beauté esthétique dans la sphère du sublime absolu,

50 *Ibid.*, 100
51 *Ibid.*, 101.
52. *Ibid.*, 102.

où elle est libérée de toute gêne due à des formes traditionnelles ou conventionnelles, ces formes ayant été entièrement pénétrées et animées par l'esprit même de la musique » ([53]). La mélodie, soustraite à l'influence de la mode, est devenue un « type purement humain ». Quant à la musique vocale, elle prend une dignité nouvelle en entrant dans la composition d'un orchestre aux capacités augmentées. C'est ce que montre la *Missa solemnis,* « œuvre purement symphonique de l'esprit beethovenien le plus authentique » ([54]). Le texte chanté n'y sert que de support au chant des voix et n'éveille pas en nous d'activité rationnelle.

Cet exemple montre que le rapport de la musique avec la poésie n'est pas ce qu'on imagine. Ce que l'auditeur saisit dans le chant, ce n'est pas l'idée poétique, mais ce qu'elle a de musical, ce qui a excité le musicien à produire une œuvre. L'union de la musique et de la poésie aboutit donc toujours à la mise en infériorité de la poésie. Par là s'explique que tous les grands poètes allemands ont étudié ce problème et ont tenté de le résoudre en se laissant guider par l'effet que produit la musique dans l'opéra. Or, dans l'opéra, ce qui, en dehors de la musique, captive l'attention du spectateur, ce n'est pas l'idée poétique, mais l'action scénique. L'œil et l'oreille sont successivement sollicités, et on ne remarque pas que l'opéra produise cet effet de recueillement dû à la musique et où la vue perd de son acuité. Le but de l'opéra n'est d'ailleurs que de nous divertir.

Beethoven a été logique en refusant de mettre en musique des textes d'opéra frivoles. Le seul sujet qu'il ait trouvé à sa convenance est celui de *Léonore.* Encore ce sujet comprend-il tant d'éléments étrangers à la musique que seule la grande ouverture expose comment Beethoven voulait que le drame fût compris. La pièce n'est que le délayage de l'ouverture, qui contient le drame le plus parfait. Ce drame est le reflet immédiat du monde, comme le sont les drames de Shakespeare. Et Shakespeare n'a pas eu de rival jusqu'à l'apparition de Beethoven.

Pour prouver que Beethoven est l'égal de Shakespeare, Wagner analyse l'ouverture de *Coriolan.* D'après lui, elle exprime la lutte que se livrent dans l'âme du héros l'orgueil et la voix de la conscience, avec comme résultat l'orgueil brisé. Son développement est une action intérieure qui se déroule entre motifs musicaux dont la nature est identique à celle des caractères que le poète fera agir sur la scène.

Wagner continue : « Si nous avons défini la musique comme la révélation de l'essence du monde par le rêve le plus profond,

53. *Ibid.*, 102.
54. *Ibid.*, 103.

Shakespeare devrait être pour nous un Beethoven qui continue son rêve à l'état de veille. Ce qui maintient séparées leurs deux sphères, ce sont les conditions formelles des lois de l'aperception valables dans chacune d'elles. La forme d'art la plus parfaite devrait donc se constituer en partant de la limite où ces lois pourraient se rencontrer » ([55]). Les personnages de Shakespeare sont vivants comme des hommes et nous font pourtant l'effet d'apparitions d'esprits. Et pour montrer que Beethoven est comparable à Shakespeare, il va falloir encore appeler au secours Schopenhauer et son explication des apparitions d'esprits, but de sa théorie hypothétique du rêve.

Wagner se réfère alors à l'explication physiologique de la double vue et répète l'interprétation schopenhauerienne qu'il a déjà donnée du rêve et de la façon dont il s'exprime en sonorités. Le phénomène de l'apparition d'esprits est analogue à celui de la clairvoyance : le regard perd de sa puissance, la vision interne de la conscience proche du réveil se projette sur notre œil. Elle n'appartient pas au monde des phénomènes, mais elle a pour le visionnaire tous les caractères de la réalité. Shakespeare est un de ces visionnaires, son intuition intime lui montre des figures qu'il projette au dehors et qui nous paraissent vivantes.

La même force qui projette au dehors les figures d'esprits vues par Shakespeare produit les mélodies de Beethoven. Shakespeare et Beethoven se confondront si le musicien, lorsqu'il se manifeste dans le monde des sons, entre en même temps dans le monde de la lumière. Les esprits de Shakespeare acquerront une existence sonore et les mélodies de Beethoven, en affaiblissant notre vision, permettront de percevoir les figures dans lesquelles elles prennent forme. C'est le résultat d'une dépense d'énergie énorme, capable de vaincre les lois normales de la nature et de produire un état de détresse comparable à celui qui accompagne le cauchemar dont on s'éveille en poussant un cri d'angoisse. Le passage de la musique instrumentale à la vocale, dans la *Neuvième symphonie,* est le résultat d'une énorme poussée de l'intérieur vers l'extérieur. C'est un exploit artistique qui met à la disposition du génie humain un nouveau pouvoir, celui de produire l'œuvre d'art suprême.

Wagner conclut que la *Neuvième symphonie* est le drame le plus parfait, identique au drame shakespearien, infiniment supérieur aux œuvres de la poésie proprement dite. Les vers, si beaux soient-ils, ne peuvent déterminer la musique. Seul le drame a ce pouvoir, si l'on entend par ce terme « non le poème dramatique, mais le drame qui se déroule véritablement sous nos yeux

55. *Ibid.*, 108.

comme un reflet de la musique devenu visible, où la parole et le discours appartiennent uniquemnt à l'action et non à l'idée poétique » ([56]).

Wagner précise en terminant le sens qu'il a voulu donner à son étude : ce n'est pas l'œuvre de Beethoven qu'il a voulu mettre en valeur, mais l'acte extraordinaire par lequel Beethoven a créé une forme d'art libérée de toute convention, à la fois « purement humaine » et conforme à l'esprit allemand, une forme d'art que l'antiquité a connue, mais qui manque encore au monde moderne.

Dans un développement terminal, Wagner glorifie encore Beethoven d'avoir mis fin à la domination de la mode sur l'art et célèbre les victoires de l'armée allemande devant Paris, capitale de cette mode dont la frivolité changeante avait établi sur l'esprit des artistes allemands une domination funeste.

Il n'est pas nécessaire de s'étendre longuement sur le passage consacré à Beethoven dans la conférence intitulée *Sur la destination de l'opéra*. Wagner y rapproche encore Beethoven de Shakespeare et affirme que la musique du premier et le drame du second jaillissent d'une même source. Leurs moyens d'expression diffèrent : pour Shakespeare c'est le jeu des acteurs, pour Beethoven la sonorité vivante. Leur but à tous deux est l'œuvre d'art véritable, mais ils ne font qu'en établir le plan, qui est réussi dans la mesure où il tient compte des moyens d'expression particuliers à mettre en œuvre ([57]). Le parallèle établi ici est simplement à rapprocher de celui qui figure dans *Beethoven*.

Une dernière fois, au début de 1873, Wagner étudie la *Neuvième symphonie*, dont il a dirigé l'exécution quelques mois auparavant lors des manifestations organisées à Bayreuth pour la pose de la première pierre du Théâtre des Fêtes. L'article, intitulé *A propos de l'interprétation de la Neuvième symphonie de Beethoven*, est destiné à faire comprendre aux chefs d'orchestre la différence qui sépare les symphonies de Beethoven de celles de Haydn et à leur donner des conseils pratiques sur le style d'exécution à exiger des instrumentistes. Wagner y répète que l'orchestre de Beethoven ne diffère pas, par sa composition, de celui de Haydn. La difficulté de l'interprétation de ses œuvres provient du fait que, s'il a conservé l'orchestre de ses devanciers, sa conception musicale les a de beaucoup dépassés ([58]). Les œuvres de Beethoven sont nées uniquement « du besoin divin et dévorant de nous révéler, à nous pauvres mortels, les mystères les plus profonds de son intuition du monde » ([59]). Ici encore,

56. *Ibid.*, 112.
57. *Über die Bestimmung der Oper* (WSD, IX, 148).
58. *Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens* (WSD, IX, 231).
59. *Ibid.*, 251.

Wagner s'en tient à la conception de la musique qu'il a exposée dans son *Beethoven*.

Ce dernier groupe d'écrits de Wagner montre le terme de son évolution dans l'interprétation de Beethoven. Cette évolution, on pourrait la résumer en une brève formule : Wagner part de Hoffmann et aboutit à Schopenhauer. Il faudrait ajouter qu'il aboutit aussi à Richard Wagner.

L'influence de Hoffmann et des romantiques sur Wagner a été profonde et subsiste jusque dans ses dernières œuvres. Elle fournit au *Beethoven* de 1870 et aux écrits qui l'accompagnent les éléments communs qui permettent de les rattacher aux opinions précédemment exprimées par Wagner sur Beethoven, elle fait paraître Wagner comme le continuateur des critiques beethoveniens romantiques du début du dix-neuvième siècle. La musique est, pour Wagner comme pour eux, l'expression directe de l'intuition de l'univers par le musicien créateur, qui pénètre par delà l'apparence des choses, seule accessible à nos sens grossiers, jusqu'au monde de l'absolu. Cette faculté du musicien, les romantiques avant Wagner l'ont comparée au rêve ou à la clairvoyance. Le rêve, la nuit jouent dans la conception wagnérienne un rôle analogue à celui que leur donne Novalis. Et le « recueillement » dont Wagner parle, à un endroit de son *Beethoven*, n'est pas différent de l'attitude du moine de Wackenroder devant l'art.

L'opération magique qui seule permet au musicien de nous communiquer ce qu'il a vu vient aussi du romantisme. Elle est la conséquence inévitable de la conception selon laquelle la musique doit nous révéler un univers que nos sens ne peuvent saisir. Le Beethoven mage est une création de Hoffmann, derrière laquelle on aperçoit, comme fond de tableau, la théorie de l'idéalisme magique de Novalis. Wagner accentue les traits du mage : ce voyant est sourd comme Tirésias fut aveugle. La seule musique qu'il puisse entendre, c'est sa musique intérieure que nos oreilles ne peuvent percevoir directement ([60]).

La surdité de Beethoven avait déjà été considérée par certains critiques romantiques comme la cause principale de la bizarrerie qu'ils croyaient constater dans ses dernières œuvres. Rochlitz surtout lui avait accordé une grande importance. L'interprétation qu'en donne Wagner est différente et s'intègre dans son système de philosophie musicale. Mais elle reste dans la ligne romantique, elle vient rejoidre et confirmer la conception du musicien-mage que Wagner avait héritée des premiers critiques beethoveniens.

60. Peut-être la comparaison de Beethoven avec Tirésias a-t-elle été suggérée à Wagner par les *Mémoires* de Rellstab, parus en 1861, où le musicien sourd est comparé à un Raphaël devenu aveugle. Cf. plus haut, 166.

Wagner ajoute encore un trait romantique à son Beethoven : l'ironie. Cet artiste créateur qui se détache de son œuvre pour la contempler de haut et en souriant, c'est l'artiste romantique selon les conceptions de Frédéric Schlegel. C'est du même Schlegel que provient sans doute aussi l'intervention de la religion entre l'artiste et son idéal. Personne, parmi les critiques du début du siècle, n'avait songé à prêter à Beethoven des traits semblables.

Wagner ne parle pourtant guère de romantisme lorsqu'il analyse et interprète Beethoven. Il le voit, autour de 1870, non comme un musicien romantique au sens que Hoffmann donnait à ce terme, mais comme le musicien absolu. Bien entendu, ce musicien absolu est conforme aux théories de Schopenhauer que Wagner a adoptées. De là vient, pour une bonne part, que Wagner ne constate qu'une ressemblance purement formelle entre la symphonie de Beethoven et celle de ses prédécesseurs. Hoffmann, lui, qualifiait de musiciens romantiques aussi bien Haydn et Mozart que Beethoven. Aucune trace de cette assimilation ne se trouve chez Wagner qui, au contraire, cherche à mettre en relief l'originalité profonde de Beethoven par rapport à ses devanciers. Les différences d'interprétation qui séparent Wagner de Hoffmann peuvent s'expliquer par le fait que Wagner a pu, dès le début, connaître l'œuvre de Beethoven en totalité, tandis que Hoffmann n'a pas étudié de composition de Beethoven postérieure à 1810. Mais elles proviennent surtout du fait que Wagner considère Beethoven à travers Schopenhauer. C'est Schopenhauer qui lui fournit l'ingénieuse explication qu'il donne du mystère de la création artistique. A plusieurs reprises, dans son *Beethoven,* il cite Schopenhauer et s'abrite derrière son autorité. On peut dire qu'à cette époque les éléments romantiques qui subsistent dans les théories de Wagner et dans son interprétation de la personnalité artistique de Beethoven sont ceux qu'on peut trouver aussi dans la conception de la musique par Schopenhauer. Le principal est le rêve, qui nous prive de tout contact avec le monde des apparences et permet à l'artiste l'intuition de la réalité supérieure. La difficulté est d'établir une communication entre cette révélation intérieure, possible seulement par le rêve ou dans un état analogue, et un auditoire quelconque, composé de gens ne disposant que des sens grossiers de l'humanité moyenne. Wagner emprunte à Schopenhauer son habile solution, qui permet au rêve profond d'approcher de la conscience claire par l'intermédiaire de ce qu'il appelle le « rêve allégorique », qui précède le réveil. Il jette ainsi un pont entre le monde intérieur de l'intuition artistique et le monde extérieur perceptible aux sens, et explique comment l'artiste a la possibilité de communiquer son message aux hommes.

Hanté par l'idée de son système dramatique, Wagner a toujours considéré Beethoven comme un précurseur et ses œuvres comme préparant le drame musical synthétique. Le drame musical ne pouvant se passer de la parole chantée, Wagner était obligé de s'écarter de la doctrine romantique qui a considéré la musique instrumentale comme supérieure à la musique vocale et comme seule capable de nous révéler le monde des esprits. Mais dans ses derniers écrits beethoveniens, il a trouvé moyen de mettre sa conception de Beethoven d'accord avec la hiérarchie établie par les romantiques entre les deux genres de musique : il soutient que, le sens précis des paroles échappant à l'auditeur, les voix jointes à l'orchestre s'élèvent à la dignité d'instruments et concourent ainsi à une impression totale que la perception du détail des paroles détruisait. L'idée d'une poésie où les mots se trouvent dépouillés de toute valeur rationnelle ou conceptuelle et n'ont qu'une valeur musicale a déjà été émise par Novalis. Wagner ne fait que la reprendre. Elle lui permet de conserver à la *Neuvième symphonie* et à la *Messe en ré* leur dignité d'œuvres instrumentales et de soutenir que l'adjonction des voix, loin de les faire déchoir, les a élevées en quelque sorte à une puissance supérieure; cela sans cesser de considérer Beethoven comme le précurseur du drame musical wagnérien. L'union des voix et de l'orchestre reste le pivot de l'admiration de Wagner, il célèbre comme un trait de génie « l'acte » par lequel Beethoven a réalisé cette union. Lui-même, par la façon dont il la considère et l'interprète maintenant, se montre plus ingénieusement romantique que jamais.

Il est pourtant un point où on ne peut s'empêcher de remarquer que son orthodoxie romantique n'est pas absolue : c'est lorsqu'il se livre à des considérations religieuses. Si le romantisme a incliné vers le catholicisme, et cela à tel point que plus d'un romantique se convertit avec éclat, Wagner, lui, est demeuré très protestant et nettement anti-catholique. Il n'admet pas la prépondérance de l'esprit catholique à Vienne, reproche au gouvernement autrichien d'avoir laissé écraser le protestantisme et accuse les jésuites d'avoir poussé les Autrichiens au scepticisme en falsifiant l'histoire, la science et la religion. Son romantisme a donc des limites. Ces limites, Wagner ne se contente pas de ne pas les dépasser personnellement : il place Beethoven à l'intérieur. Il déclare que Beethoven a été pénétré d'esprit protestant et que cet esprit l'a rapproché de J.-S. Bach et d'Albert Dürer ([61]).

Le point de vue religieux de Wagner le montre donc capable de s'évader du romantisme et d'avoir des idées originales. Il

61. *Beethoven* (WSD, IX, 94-95).

permet de constater que ce n'est pas seulement à travers le romantisme que Wagner a considéré Beethoven, mais aussi et surtout en fonction du wagnérisme. Dans *Beethoven* et dans les écrits à peu près contemporains qui lui font cortège passent des échos de drames wagnériens : *Tristan, L'Anneau, Parsifal.*

Comment ne pas penser à *Tristan* lorsque Wagner prétend faire le procès du sens de la vue et de la lumière du jour en les déclarant sources d'erreur pour nous? C'est l'opposition entre le jour, générateur d'illusions, et la nuit maternelle qu'il transforme en opposition entre la vue trompeuse et l'ouïe révélatrice de la réalité profonde. Un autre élément qui rappelle *Tristan,* c'est cet « océan du désir » sur lequel Wagner embarque Beethoven à la recherche de l'art musical de l'avenir.

Ailleurs, c'est à Siegfried que fait songer le Beethoven wagnérien : ayant, grâce à sa surdité, subi la révélation suprême, il retrouve l'innocence sentimentale et comprend le langage de la nature, celui de la forêt et du ruisseau, le chant des oiseaux, etc. C'est l'idylle du deuxième acte de *Siegfried* qui est ici transposée dans la vie de Beethoven.

Enfin le Beethoven-rédempteur que Wagner a vu rappelle étrangement Parsifal. Comme lui, poussé par le désir de rédemption, il erre à l'aventure. Comme lui il rendra au monde son innocence enfantine, et la façon dont Wagner parle de la *Symphonie pastorale* permet de la rapprocher de l'*Enchantement du Vendredi-Saint.* Et la *Septième* ainsi que la *Huitième* symphonies délivrent l'auditeur de tout sentiment de faute, lui donnent « le sentiment du Paradis perdu » et lui prêchent « le repentir et l'expiation » ([62]) un peu comme Parsifal les prêche à Kundry. Quant au chœur de la *Neuvième,* il chante une mélodie d'une « innocence enfantine » qui devient « le choral de la nouvelle communauté » ([63]). Enfin, dans la conclusion de son *Beethoven,* Wagner proclame que Beethoven a régénéré l'esprit allemand en délivrant la musique de la tyrannie de la mode et que la nouvelle civilisation ainsi créée va amener « la nouvelle religion qui la pénétrera » ([64]). De même Parsifal a racheté Amfortas, délivré la confrérie du Gral de son angoisse et en a régénéré la religion dont il sera le grand-prêtre.

Ces dernières constatations sont les plus importantes. Elles donnent ses derniers traits, ses traits définitifs au Beethoven de Wagner. Romantique, il l'est dans toute la mesure où Wagner le fut lui-même. Mais sa figure s'est constituée peu à peu, tout

62. *Ibid.*, 92-93.
63. *Ibid.*, 101.
64. *Ibid.*, 123.

comme les conceptions dramatiques et philosophiques de Wagner. Au début, ce n'est guère qu'un reflet du Beethoven de Hoffmann vu dans le miroir des théories romantiques de Wagner. En 1870, d'autres traits sont venus s'ajouter aux premiers. La figure de Beethoven est celle d'un réformateur, d'un rédempteur de l'art et du germanisme, d'un initiateur de la réforme wagnérienne du théâtre et de l'art allemand. C'est le terme extrême de l'évolution du Beethoven qu'avaient vu les écrivains romantiques et les journalistes du début du siècle. Le mage, le Titan, le prophète est devenu un héros mystique. Sa musique expressive du monde des esprits et de l'absolu est devenue l'instrument de la rédemption de l'humanité. On ne saurait aller plus loin et lui attribuer une valeur plus haute.

TROISIÈME PARTIE

Beethoven
et sa légende romantique

Beethoven et sa légende romantique

Le problème qui se pose maintenant est de rechercher dans quelle mesure Beethoven a pu ressembler au portrait qu'ont tracé de lui les romantiques et dont les lignes essentielles ont pu être dégagées des témoignages des quelques écrivains romantiques qui ont été plus ou moins en contact avec lui, des critiques de son œuvre publiées dans la presse de son époque et des pages que Richard Wagner lui a consacrées. Si les romantiques ont vu juste, les résultats de cette recherche mettront en lumière les rapports du romantisme avec le *Sturm und Drang* dans l'œuvre de Beethoven et viendront confirmer la constatation que les théories musicales des philosophes et essayistes romantiques procèdent surtout de celles du *Sturm und Drang.*

I. — Titanisme et héroïsme

Un des traits caractéristiques du Beethoven romantique, un des plus frappants est le titanisme. Le Beethoven romantique est une sorte de géant, de surhomme en lutte contre le destin, un individu extraordinaire, capable de braver les pires épreuves. Ce titanisme est l'un des points par où la légende romantique de Beethoven est le plus près de la conception héroïque du *Sturm und Drang.*

Le titanisme n'est pas, en général, un des traits essentiels des héros romantiques allemands. Seul peut-être parmi les personnages romantiques célèbres, le Michel Kohlhaas de Kleist entre en lutte ouverte contre la société, se dresse, animé de son sentiment personnel de l'équité, contre un destin qu'il n'accepte pas et met son pays à feu et à sang pour venger l'injustice qu'il a subie. Par là il est le frère du Karl Moor schillérien, lui aussi victime d'une injustice et qui, pour la réparer, entreprend de réformer le monde par la violence. Le héros romantique est plutôt un personnage dans le genre de l'Henri d'Ofterdingen de

Novalis, un sentimental, souvent un passif, que ce double caractère prédestine à saisir par intuition la réalité profonde des choses. Tel sera le Sternbald de Tieck, tel le Pierre Schlemihl de Chamisso ou le religieux de Wackenroder, tels seront les personnages de Hoffmann. Leur attitude est complètement différente de celle d'un Werther, poussé au suicide par le dégoût d'être incompris bien plus que par son amour impossible, d'un Gœtz de Berlichingen qui meurt raidi dans une dernière attitude morale de défi, avec le cri de « Liberté ! » sur les lèvres, d'un Karl Moor qui comprend trop tard l'absurdité d'une tentative de réforme sociale et morale par le moyen du crime. Le titanisme de ces héros du *Sturm und Drang* n'est d'ailleurs pas mort avec eux, il leur survit dans le démonisme d'Egmont, qui dépasse la foule incompréhensive, se fie à son étoile, va droit à sa perte et ne plie pas devant son inévitable destin. Il anime encore le personnage de Faust qui, s'il ne garde pas l'attitude de révolte qu'il a dans les premières scènes composées par Gœthe en plein *Sturm und Drang*, sera cependant jusqu'au bout un surhomme et un lutteur. C'est de ces héros démesurés du *Sturm und Drang*, beaucoup plus que des personnages passifs du romantisme, qu'on peut rapprocher le Beethoven romantique.

Il y a lieu maintenant de rechercher si ce titanisme beethovenien a été imaginé par les romantiques ou s'il correspond à une réalité dans le caractère et l'œuvre de Beethoven.

On trouve quelques expressions assez nettes de titanisme dans les lettres de Beethoven, dans les dernières années du dix-huitième siècle et dans la période immédiatement suivante. C'est l'époque où des troubles de l'ouïe commencent à l'inquiéter, à influer sur son humeur. L'épreuve, dont il espère d'ailleurs encore triompher, n'abat pas sa force morale, mais semble au contraire l'exalter.

Autre épreuve, toujours vers la même époque : un amour demeuré mystérieux pour une jeune fille avec qui le mariage était impossible par suite de la différence des situations sociales et qu'on pourrait peut-être identifier avec l' « Immortelle bien-aimée », toujours énigmatique.

Une lettre adressée à Zmeskall et dont la date se place sans doute entre 1794 et 1796 montre Beethoven se rangeant parmi les hommes « qui se distinguent des autres » et se proclamant adepte de la morale de la force (1).

1. « Hol' Sie der Teufel, ich mag nichts von Ihrer ganzen Moral wissen. Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige » (BBr-KAL, I, 19 [date proposée : 1794-96]; BBr-PREL, I, 34 [vers 1795]).

Dans une lettre adressée à Franz Wegeler en 1800 ou 1801 ([2]), Beethoven, après avoir dit quel souvenir il a gardé de son pays natal et des bords du Rhin, indique que, pour le moment, sa situation matérielle s'améliore. Mais des troubles auditifs l'inquiètent. Le docteur Vering espère sinon les guérir tout à fait, du moins les atténuer. Il est normal qu'une situation pareille assombrisse l'humeur de Beethoven. Pourtant, il n'est pas découragé et parle de « braver son destin ». Il prie d'ailleurs Wegeler de ne parler de son état à personne, c'est un secret qu'il lui confie. Quant à la résignation que Plutarque lui a enseignée, elle n'est pour lui qu'un pis-aller. C'est sans doute l'attitude de défi qui conviendrait le mieux à son caractère et à son état d'esprit ([3]).

Quelques mois plus tard ([4]), Beethoven écrit à Wegeler que, pour la première fois depuis deux ans, il se trouve en meilleure disposition d'esprit, grâce à l'influence d'une « aimable et charmante jeune fille » qu'il aime et dont il est aimé. Il aurait volontiers songé au mariage, mais la situation sociale de celle qu'il aime rend cette union impossible. Il vivra donc pour son art malgré les difficultés que lui cause son ouïe défectueuse. Le ton de la lettre s'assombrit : Beethoven ne veut même pas de la pitié de ses amis, qui le rendrait encore plus malheureux. Puis il revient à son mal et s'écrie que, sans lui, il voudrait « embrasser le monde entier ». Pourtant il a le sentiment que sa jeunesse commence à peine et qu'il a encore d'immense réserves d'énergie ([5]).

Il faut joindre à ces deux lettres quelques phrases extraites de ce brouillon passionné, retrouvé après la mort de Beethoven et adressé à l' « Immortelle bien-aimée », où il refuse de s'humilier

2. La lettre est difficile à dater exactement. BBr-KAL (I, 47) la date du 29 juin 1800, BBr-PREL (I, 74) du 29 juin 1801. Cf. BBr-KAL, I, 50.

3. « Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde... Resignation ! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige » (BBr-KAL, I, 49-50; BBr-PREL, I, 77).

4. Le 16 novembre 1800 d'après BBr-KAL, le 16 novembre 1801 d'après BBr-PREL. Cf. BBr-KAL, I, 56.

5. « Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe ! — Ich weiss von keiner anderen, als dem Schlaf, und wehe genug tut mir's, dass ich ihm jetzt mehr schenken muss, als sonst. Nur halbe Befreiung von meinem Übel, und dann — als vollendeter, reifer Mann, komme ich zu Euch, erneuere die alten Freundschaftsgefühle. So glücklich, als es mir hienieden beschieden ist, sollt Ihr mich sehen, nicht unglücklich. — Nein, das könnte ich nicht ertragen, ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht. — O es ist so schön, das Leben, tausendmal leben ! — Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht » (BBr-KAL, I, 55-56; BBr-PREL, I, 84-85).

devant un autre homme et constate qu'il y a dans l'homme quelque chose de divin ([6]).

C'est tout ce qu'on trouve, en fait d'expression du titanisme, dans la correspondance de Beethoven. Pour brève et limitée dans le temps qu'elle soit, cette expression est d'ailleurs assez variée. Son accent le plus frappant est celui de la révolte contre le destin qui menace le musicien de la perte de l'ouïe. Contre ce coup du sort l'artiste bande toute son énergie, se cabre et proclame sa volonté de lutter. Mais il n'y a pas que du défi chez ce géant blessé, il y a aussi une espèce de titanisme du sentiment. S'il n'avait pas conscience de cette menace contre laquelle il se raidit, il voudrait « embrasser le monde entier! » Il voudrait multiplier son énergie, travailler sans relâche pour grandir encore, « vivre mille fois! » Il se sent fait pour l'action, aucun obstacle ne l'arrêtera. Par ailleurs, sur le plan sentimental, il n'admet pas l'humilité de l'homme devant un autre homme et souligne qu'il sent un élément divin dans sa nature humaine. Ce Beethoven qui se montre ici plus grand que la moyenne des humains, héros de l'action, défiant le destin, avide de vivre, conscient de l'élément divin qu'il porte en lui, c'est bien un héros démesuré, un Titan du *Sturm und Drang*.

Cette attitude d'orgueilleux défi ne reparaîtra plus dans la correspondance de Beethoven. Les *Cahiers de conversation* comme les lettres le montreront fantasque, douloureux, sujet à des accès de fureur comme ses familiers en décriront tous. Mais la révolte contre le destin, la lutte acceptée avec l'espoir d'une victoire ou tout au moins d'une atténuation de la défaite inévitable, on n'en trouve plus l'indication nulle part. Il semble donc, à ne considérer que les documents épistolaires, qu'il se soit agi uniquement d'une poussée d'orgueil humain, d'une sorte d'explosion sans lendemain. Encore faut-il indiquer que cette révolte de Beethoven n'exclut pas un sentiment qui lui est opposé : la résignation. Le testament d'Heiligenstadt, à peu près contemporain des deux lettres à Wegeler, a un tout autre accent. Il exprime la tristesse,

6. « Demut des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich. Und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Grössten nennt? — Und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen » (BBr-KAL, I, 74; BBr-PREL, I, 140). — Diverses dates ont été proposées pour cette lettre. BBr-KAL la place en 1801, BBr-PREL en 1806. D'autres hypothèses considèrent comme possibles 1807, 1812 ou même 1795. Cf. Th. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, II, 347 et suiv. — Dans son dernier ouvrage publié, Romain Rolland, après une critique serrée, propose fermement la date de 1812 et indique comme destinataires possibles de la lettre Thérèse Malfatti, Thérèse de Brunsvik ou une inconnue (R. ROLLAND, *Le Chant de la Résurrection*, II, 526 et suiv.).

la douleur, et surtout la résignation et l'humilité devant le destin. Celui qui l'a écrit ne prenait pas l'attitude d'un Titan ([7]).

Parmi les œuvres projetées on ne trouve pas de sujet dont le choix aurait pu témoigner d'un intérêt particulier de Beethoven pour les personnages de Titans révoltés, à moins qu'on ne veuille considérer comme tel *Faust* qu'il songea à mettre en musique ([8]). Mais les indications que nous possédons sur ce point sont trop vagues pour nous permettre de préciser quelle conception Beethoven a pu avoir du héros gœthéen.

Dans les œuvres réalisées on trouve un Titan authentique : Prométhée. La composition qui lui est consacrée est à peu près contemporaine de la lettre à Wegeler où l'on relève quelques expressions de titanisme : sur la fin du mois de mars 1801 fut représenté au théâtre de la cour le ballet de Beethoven intitulé *Les créatures de Prométhée*.

Le scénario du maître de ballet Vigano, résumé sur l'affiche de la représentation et reproduit avec assez de détails dans une biographie italienne de Vigano ([9]), montre Prométhée accourant, poursuivi par la colère des dieux, et rapportant l'étincelle de l'âme à deux statues d'argile qu'il a modelées. Les statues s'animent, mais ne seront vraiment homme et femme, c'est-à-dire douées de sentiment et capables d'éprouver des passions, que sous l'influence de la musique dont, sur l'ordre d'Apollon, Euterpe et Amphion leur offrent la révélation. Après quoi Terpsichore et Pan les initient à la danse champêtre et Bacchus à la danse héroïque. Melpomène leur apprend l'existence de la mort, reproche à Prométhée de les avoir animées et de les avoir ainsi condamnées au malheur de vivre, puis le frappe de son poignard. Mais Pan rappelle le Titan à la vie et la pièce finit par une danse générale.

Rien de génial, certes, dans ce livret. Mais quelques bons prétextes à pantomime et à danse et une conception du pouvoir de la musique qui a pu intéresser Beethoven. Sa partition légère paraît à l'auditeur moderne parente de la *Première symphonie* et des œuvres de Mozart et de Haydn. Sans tendance descriptive, la musique suit l'action à laquelle elle adapte des rythmes variés et fait un emploi expressif des timbres de la harpe, du hautbois et du cor de basset.

Il n'y aurait pas lieu d'insister autrement sur cette œuvre si le final n'était construit sur un motif principal auquel Beethoven

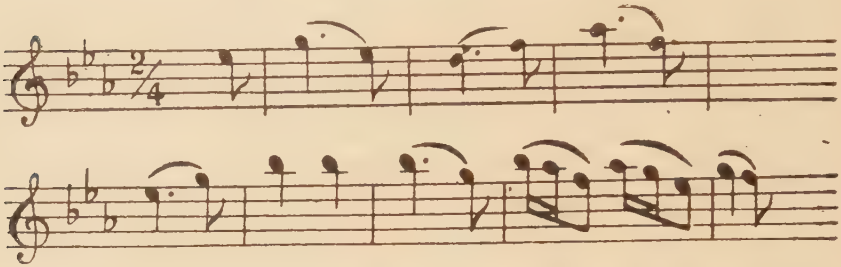
7. 1. Sur l'attitude de Beethoven à l'égard du destin, cf. A. Schmitz, *Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck* dans *Beethoven und die Gegenwart*, 270-271.

8. TDR, V, 332.

9. TDR, II, 219 et suiv.

semble bien avoir attaché une importance particulière, car il l'a utilisé quatre fois dans des œuvres diverses. Ce final, destiné à accompagner l'expression scénique et chorégraphique du triomphe du Titan qui a réussi à donner la vie à ses créatures, fait entendre un motif léger, très dansant :

(10)



Ce motif n'a rien de prométhéen, au sens que nous donnons à ce terme. Il n'exprime ni la révolte, ni même l'énergie tendue, mais tout simplement l'allégresse, ainsi qu'il convient à un final de ballet. Or on le retrouve sans changement notable et dans la même tonalité de mi bémol majeur au final de la *Symphonie héroïque,* où il n'est pas téméraire de penser qu'il doit représenter la joie du héros vainqueur des obstacles. Il constitue en outre la septième pièce d'un recueil de *Douze contredanses* et sert de thème aux *Variations* op. 35. On peut penser que toutes ces œuvres ont été écrites entre les années 1801 et 1804; seules les *Contredanses* pourraient être un peu antérieures (10bis).

Mais même si le motif n'a pas été utilisé pour la première fois dans *Prométhée,* son introduction dans le final de ce ballet « héroïque et allégorique », comme dit l'affiche de la création, lui donne une signification non équivoque, que vient confirmer sa réapparition au final de la *Symphonie héroïque.* Cette signification n'est d'ailleurs pas le titanisme, mais la joie. Prométhée, personnage principal d'un ballet, n'a pas inspiré à Beethoven de musique prométhéenne.

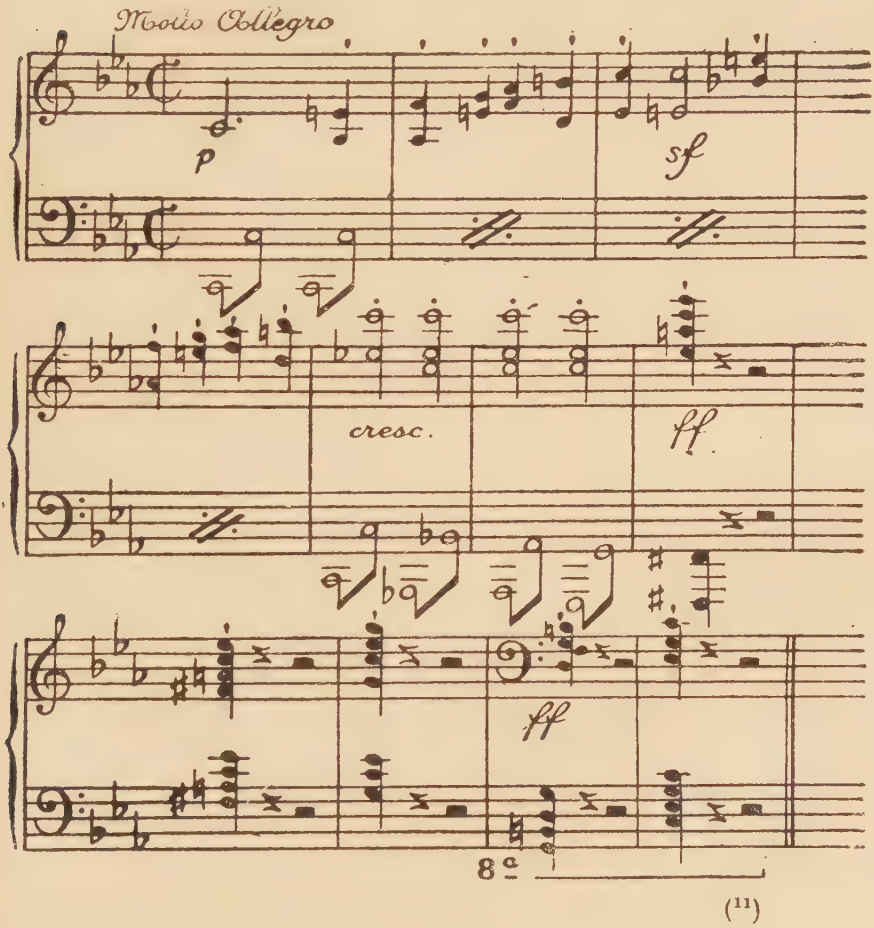
On peut à la rigueur assimiler à un Titan en révolte Coriolan, héros de l'égoïsme et de l'ambition effrénée, finalement vaincu par d'autres considérations. L'ouverture que Beethoven écrivit, en 1807, pour le *Coriolan* de Collin exprime le contenu psychologique du drame à l'aide de deux motifs, l'un rythmique et impérieux, l'autre mélodique et d'allure sentimentale ou même suppliante. Elle s'achève sur une impression de tristesse, dans une sorte d'atmosphère lugubre, le premier motif ayant été peu

10. *Beethovens Werke,* série 2, nº 11, 143.

10.*bis* NOTTEBOHM, *Ein Skizzenbuch von Beethoven,* 42. Cf. TDR, II, 321 et suiv.

à peu réduit au silence : le Titan est vaincu, peut-on dire, si on admet cette interprétation, en même temps que succombe le motif qui représentait musicalement son orgueil et son ambition.

La lutte entre un motif énergique, qui peut être considéré comme prométhéen, et un motif de caractère différent, avec pour conclusion la défaite du premier, avait d'ailleurs déjà été mise en œuvre par Beethoven, dès 1799, dans le premier *allegro* de la *Sonate pathétique* (op. 13), où le motif ardent du début est, à sa dernière apparition, coupé net par les accords conclusifs sans avoir pu arriver à son entier développement.



(11)

11. *Beethovens Werke*, série 6, I, 127.

Il faut bien le reconnaître : on ne peut affirmer que tout cela soit du titanisme caractérisé. Ni le final de *Prométhée,* ni l'ouverture de *Coriolan,* ni le premier mouvement de la *Sonate pathétique* n'expriment nettement autre chose que l'allégresse, ou bien l'énergie vaincue. Sinon on pourrait avec autant de raison trouver du titanisme dans la *Symphonie héroïque* ou dans la *Cinquième symphonie,* dans le personnage de Pizarro, de *Fidelio,* dans *Egmont,* et même une manière de titanisme collectif dans la *Bataille de Vittoria,* où le refrain de *Malborough s'en va-t-en guerre,* représentation musicale de l'esprit de conquête des Français, est vaincu et finalement réduit au silence, comme le motif énergique de l'ouverture de *Coriolan,* pour amener, dans la dernière partie, le triomphe du *God save the King.* Il est plus prudent et plus sûr de se garder de l'exagération et de parler, à propos de toutes ces œuvres, de lutte et d'héroïsme heureux ou malheureux. Aucun titanisme réel n'apparaît dans l'œuvre de Beethoven. Dans sa personnalité, le seul accès qu'on en voie nettement est l'explosion de la lettre à Wegeler citée plus haut. Il correspond à une crise morale causée par l'angoisse due aux premiers troubles sérieux de l'ouïe. Il restera unique, Beethoven apprendra peu à peu à accepter son sort, à se résigner.

Si l'héroïsme tel que l'expriment certaines œuvres de Beethoven n'a pas grand'chose de commun avec la révolte orgueilleuse des Titans, il n'en représente pas moins un esprit de lutte, une morale d'énergie et d'action dont il faut essayer de préciser le caractère.

L'expression la plus incontestable de l'héroïsme se trouve dans la *Troisième symphonie.* Beethoven l'a précisé lui-même en donnant à cette œuvre le titre de *Symphonie héroïque.* Elle a été composée en 1803-1804, et il n'y a pas lieu de mettre en doute l'intention qu'eut Beethoven d'y célébrer Bonaparte, ni l'anecdote d'après laquelle cette idée lui aurait été suggérée par Bernadotte ([12]).

D'innombrables interprétations, fort diverses, en ont cependant été proposées. On peut dire qu'il n'est à peu près aucun commentateur de Beethoven qui n'ait sa conception particulière de l'*Héroïque* ([13]). Il ne peut être question ici d'examiner encore une fois les hypothèses qui mettent Bonaparte en concurrence, pour l'inspiration de la symphonie, avec Nelson ([14]) ou avec le général Abercromby ([15]). La diversité de ces hypothèses provient

12. A. Schindler, *Biographie von L. v. Beethoven,* 55-57.

13. La dernière en date et l'une des plus curieuses est celle d'A. Schering, *Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens?* dans le *Neues Beethoven-Jahrbuch,* 1933, 159-177.

14. TDR, II, 64, note.

15. P. Bekker, *Beethoven,* 219.

d'ailleurs surtout du fait qu'on a cherché une interprétation anecdotique de la *Marche funèbre* qui constitue le deuxième mouvement de la symphonie. Une tentative de ce genre est inutile ici, où il s'agit seulement de rechercher quelle conception de l'héroïsme Beethoven a voulu exprimer, et non si cette conception est conforme à l'idée qu'il se faisait de la personnalité de Bonaparte ou de tel autre contemporain célèbre, mort ou vivant.

La plupart des commentateurs de la *Troisième Symphonie* l'ont remarqué : l'héroïsme qui a inspiré ici Beethoven ne saurait être assimilé à l'héroïsme guerrier, car rien dans la symphonie n'évoque l'armée ou les combats. Il s'agit d'une attitude ou d'un esprit héroïque en général, de l'énergie de l'âme.

L'analyse détaillée de la symphonie a été faite souvent. Il est inutile d'y revenir, il suffit de renvoyer à quelqu'un des ouvrages spéciaux où on la trouve ([16]).

Par le jeu des thèmes, des rythmes et des modulations, le premier *allegro* évoque une lutte. On peut admettre qu'il est destiné à nous suggérer l'idée du caractère héroïque aux prises avec des difficultés ou des forces adverses. A la fin, le retour du motif initial, énergiquement affirmé par les cors, semble proclamer la victoire du héros. Cette victoire, le dernier mouvement de la symphonie la confirme et lui donne une sorte d'accent jubilant par le procédé de la variation appliqué au motif déjà utilisé au final du ballet des *Créatures de Prométhée*. L'œuvre, commencée par l'évocation d'une énergie bandée et tenant tête à toutes les difficultés, s'achève donc dans l'allégresse légère qu'apporte un motif de danse. Entre ces deux mouvements on entend la célèbre *Marche funèbre* et le *scherzo*, sur lesquels on a beaucoup épilogué. La signification la plus plausible de la *Marche funèbre*, placée après le premier *allegro*, est sans doute que la victoire remportée par le héros ne le met pas à l'abri de la mort. Quant au *scherzo*, dont la présence après la *Marche funèbre* a pu dérouter quelques commentateurs ([17]), on peut le considérer comme exprimant la vitalité indestructible de l'esprit héroïque, qui survit et continue à agir même après la mort du héros, et comme formant par conséquent la transition nécessaire entre l'expression désolée de la *Marche funèbre* et le rythme dansant du *final*. Le schéma idéologique ou, si l'on veut, le « programme » de la *Symphonie héroïque* serait alors : 1° L'esprit héroïque est un esprit de lutte qui ne doit craindre aucun obstacle; 2° Pourtant le héros n'échappera pas à la mort; 3° Mais s'il disparaît son esprit restera cependant vivace; 4° Il finira par triompher dans la joie.

16. Les commentaires les plus accessibles au lecteur français sont ceux de J.-G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven*, 70 et suiv., et de J. Chantavoine, *Les Symphonies de Beethoven*, 75 et suiv.

17. On a été jusqu'à proposer de le déplacer et de l'exécuter avant la *Marche funèbre*. Cf. Paul Bekker, ouv. cité, 223.

Si on admet cette interprétation, qui ne fait violence à aucun élément de la *Symphonie héroïque,* il importe peu que Beethoven soit parti, pour réaliser son œuvre, de l'impression qu'aurait produite sur lui tel ou tel personnage historique. Ce point de départ lui a simplement permis de s'élever à une expression générale de l'héroïsme, d'exposer musicalement la conception qu'il avait du caractère humain supérieur.

Ce caractère supérieur doit guider les hommes vers une meilleure existence, vers une vie sereine et joyeuse. C'est le sens du dernier mouvement avec son rappel du motif du final de *Prométhée.* Pour obtenir ce résultat, le héros ne doit craindre ni la lutte ni la mort, étant certain que le terme de l'existence humaine n'est pas le terme de la vie de l'esprit héroïque ni de son influence sur les autres hommes.

Même en donnant à cet esprit héroïque sa signification la plus générale et la plus vague, il est difficile de le considérer comme romantique. Certes, le héros romantique peut être parfois conçu comme un guide de l'humanité vers un avenir meilleur et pénétré de poésie : tel Henri d'Ofterdingen, tel l'étudiant Anselme, dans le *Vase d'or.* Mais le héros romantique est le plus souvent un contemplatif, un passif, tandis que, bien nettement, le héros beethovenien est un lutteur. Cette différence essentielle rapproche la conception de Beethoven du *Sturm und Drang* beaucoup plus que du romantisme. C'est sous les espèces d'un héros de ce genre, d'un personnage de Plutarque luttant pour guider les hommes vers la réalisation de la *République* de Platon que Beethoven avait d'abord cru voir Bonaparte ([18]). La *Symphonie héroïque,* avec sa *Marche funèbre* en guise de deuxième mouvement, ne pouvait décrire, même de façon idéale, la carrière d'un héros encore bien vivant. Elle mettait seulement en relief son énergie indomptable et en dégageait en quelque sorte la leçon éternelle, en montrant l'esprit héroïque poursuivant son action même après la mort du héros. L'annonce du couronnement de l'empereur, en révélant à Beethoven que Bonaparte n'était qu'un ambitieux vulgaire et non un guide de l'humanité, lui a fait supprimer la dédicace. La *Troisième Symphonie* n'a plus eu pour objet que de « célébrer le souvenir d'un grand homme ». Mais si le nom du héros a disparu, la conception de l'héroïsme n'a pas été modifiée. Ce qu'on sait des idées de Beethoven montre d'ailleurs qu'il mêlait, dans sa conception du héros, des éléments d'origine diverse : si le héros lutteur est un personnage du *Sturm und Drang,* Plutarque et Platon représentent une influence classique, voire même une influence rationaliste. Cette rencontre n'est d'ailleurs pas caractéristique du seul Beethoven : déjà le jeune Schiller

18. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild,* 159 et suiv.

avait tiré de Plutarque l'inspiration de sa première œuvre dramatique, cependant bien digne du *Sturm und Drang*. Et de même que Beethoven dans la *Symphonie héroïque*, il a, dans ses premiers drames, fondé la grandeur du héros sur son énergie ([19]). Tel le héros de la *Troisième symphonie*, Karl Moor, Fiesque et les autres héros des drames de jeunesse de Schiller subissent une épreuve d'énergie qui va jusqu'au sacrifice. S'ils succombent, leur esprit leur survit et nous donne une leçon d'énergie morale indépendante de toute considération de réussite ou d'échec ([20]). Pas plus chez le jeune Schiller que chez Beethoven on ne peut trouver trace de romantisme dans cette conception de l'héroïsme. Seuls le *Sturm und Drang*, le classicisme et quelque rationalisme en fournissent les éléments.

C'est une sorte de portrait moral d'un héros qui forme le sujet de l'ouverture que Beethoven composa, en 1804, pour servir d'introduction au *Coriolan* de H. J. von Collin, Le drame, entièrement différent du *Coriolan* de Shakespeare, que d'ailleurs Collin ignorait ([21]), traite le problème de la liberté du héros : « l'homme peut-il faire ce qu'il veut, sans égard pour le milieu qui l'entoure? Est-il maître absolu de lui-même ou membre d'une société dont il ne peut mépriser les lois sans commettre une grave faute? » ([22]). La conclusion est que l'indjvidu d'exception, s'il ne peut se dominer pour s'adapter au milieu dans lequel il doit vivre, est condamné à disparaître. Coriolan, ayant renoncé à sa haine de Rome, voit les Volsques suspecter ses intentions, alors qu'il voudrait noblement réconcilier les Romains avec leurs ennemis. Devant les réactions imprévues de ces âmes vulgaires, il comprend que la voie où l'a engagé sa propre nature est sans issue. Il disparaîtra donc volontairement.

On peut considérer que Collin a voulu porter à la scène le drame du Titan vaincu par lui-même. L'ouverture de Beethoven, destinée à préparer les spectateurs à ce drame, est un vaste *crescendo* où un motif énergique et haletant, surtout rythmique, domine peu à peu un motif mélodique qui, par contraste avec l'élan forcené du premier, paraît suppliant, jusqu'à une chute brusque après laquelle se fait un silence au fond duquel tressaillent seuls, comme à l'agonie, quelques lambeaux du premier motif.

La lutte entre les deux motifs n'aboutit donc pas à la victoire de l'un d'eux. La conclusion de l'ouverture est manifestement l'expression musicale de la catastrophe tragique qui frappe le héros, et sa valeur expressive est telle qu'elle suffit à justifier

19. H. A. Korff, *Geist der Gœthezeit*, II, 219.
20. *Ibid.*, II, 222.
21. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 100.
22. P. Bekker, *Beethoven*, 340.

l'interprétation de la composition de Beethoven comme le résumé psychologique du drame : le héros démesuré succombe par sa démesure même, l'épreuve à laquelle le soumet la vie sociale lui est fatale.

Le choix de la tonalité et des modulations de l'ouverture peut aussi s'expliquer par le souci de représenter musicalement le conflit intérieur qui se déroule dans l'âme de Coriolan. La tonalité générale, ut mineur, donne à l'ensemble du morceau un caractère assez sombre, où diverses modulations mettent fugitivement quelque variété. Dans la première partie, une seule modulation en ut majeur vient introduire un peu de lumière en faisant apparaître le motif chantant aux premiers violons, puis aux instruments à vent ([23]). Dans la deuxième partie, l'apparition correspondante du ton d'ut majeur est plus brève encore : quatre mesures seulement pour le même motif aux premiers violons ([24]).

Les indications dynamiques, avec leurs alternances brutales de *forte* et de *piano,* et les silences brusques qui coupent le début, la réexposition et la conclusion ([25]) ajoutent à l'impression d'énergie bandée mais impuissante qui doit nous préparer à voir paraître sur la scène le héros de Collin. L'orchestration même, où le motif rythmique principal est toujours confié au quatuor tandis que le motif mélodique passe d'une partie à l'autre sans d'ailleurs jamais être rompu, concourt à évoquer la lutte d'un élément unique contre un ensemble de forces liguées contre lui. Cet élément est-il finalement vainqueur de lui-même? L'ouverture ne le dit pas, elle annonce seulement une chute profonde et définitive. La façon dont cette chute se produira, c'est au drame de la préciser.

Au moment où Beethoven compose son ouverture, le *Coriolan* de Collin n'était pas une nouveauté. La première représentation datait de 1802 ([26]). Le héros n'est pas un personnage romantique, c'est plutôt à des personnages dramatiques de la même époque ou de l'époque précédente qu'il faut le comparer. Sa psychologie est proche de celle de Wallenstein, lui aussi victime de forces que son caractère démesuré ne peut vaincre, lui aussi privé, au moment de la crise décisive, d'une liberté dont il croyait pouvoir user sans limite. Le problème de la liberté humaine est un de ceux que Schiller, à l'époque de sa maturité, a étudiés le plus volontiers et sous diverses formes. Le personnage héroïque en désaccord avec son milieu est également un type schillérien : déjà, dans *les Brigands,* on peut le considérer comme représenté par Karl Moor. Un peu plus tard, Schiller écrit le drame de

23. *Beethovens Werke,* série 3, nº 18, 23-24.
24. *Ibid.,* 32.
25. *Ibid.,* 1-3, 21, 36-37.
26. TDR, III, 20.

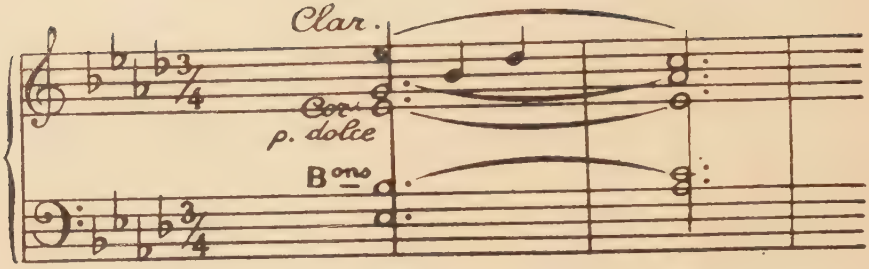
l'ambitieux et de sa chute : le personnage de Fiesque n'est pas sans rapport psychologique avec celui de Coriolan. C'est donc à la fois au classicisme schillérien et au *Sturm und Drang* que s'apparente le héros du drame de Collin. La mort volontaire de Coriolan est même à rapprocher de celle d'un autre personnage du *Sturm und Drang* : Werther, victime, lui aussi, du désaccord fatal entre sa personnalité d'exception et le milieu social où il doit vivre.

Le héros énergique et démesuré qui va à sa perte est donc antérieur, dans la littérature allemande, au *Coriolan* de Collin. C'est un personnage que les drames classiques de Schiller ont reçu du *Sturm und Drang*. Dans les conceptions littéraires, dramatiques ou psychologiques où Beethoven a puisé son inspiration, il n'y a pas le moindre élément romantique.

La musique de scène que Beethoven composa, à la fin de 1809 et au début de 1810, pour accompagner l'*Egmont* de Gœthe est encore consacrée à un drame héroïque. Il ne semble pas qu'on puisse voir, dans aucun des morceaux dont se compose la partition, une interprétation musicale de la psychologie du personnage principal. Le « démonisme » dont Gœthe l'a chargé n'y est pas perceptible. La clef la plus probable du sens de la musique de Beethoven est dans l'ouverture, surtout dans son final, dont Hoffmann n'a pas signalé l'identité pourtant frappante avec la symphonie triomphale qui termine l'œuvre, après qu'Egmont a été couronné par Claire, personnifiant la Liberté, tandis que, suivant une indication portée par Beethoven lui-même sur sa partition, « l'attaque de la trompette indique la liberté obtenue pour la patrie » ([27]). Succédant à l'agitation des développements de l'ouverture, cette symphonie jubilante, dont le contraste avec le caractère sombre et inquiet de ce qui précède est accentué par la modulation du mineur au majeur, indique que, dans la conception de Beethoven, Egmont est avant tout un héros de la liberté. Sans doute aussi un héros guerrier : on peut interpréter dans ce sens les fanfares de la symphonie triomphale, et signaler aussi l'importance de l'accompagnement orchestral du lied de Claire : « Le tambour bat, le fifre sonne ! » ([28]).

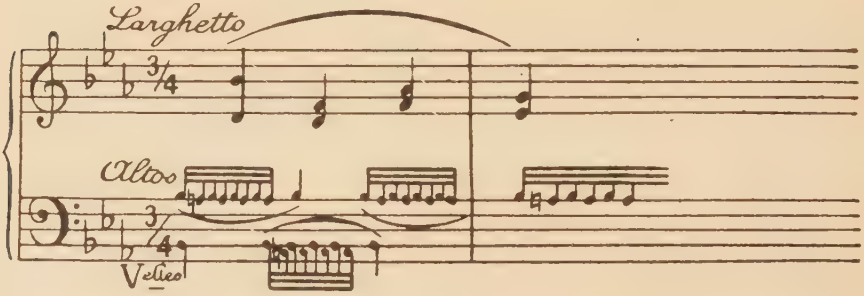
Le triomphe n'est pas obtenu sans lutte. Il est même postérieur à la mort du héros qui succombe aux forces adverses et dont la chute entraîne la mort de Claire. La menace d'échec et de mort est d'ailleurs exprimée par la musique à diverses reprises. Dans l'ouverture, un bref motif mélodique s'oppose nettement au sombre motif rythmique du début :

27. *Beethovens Werke*, série 2, n° 12, 71.
28. *Ibid.*, 33-37.



(29)

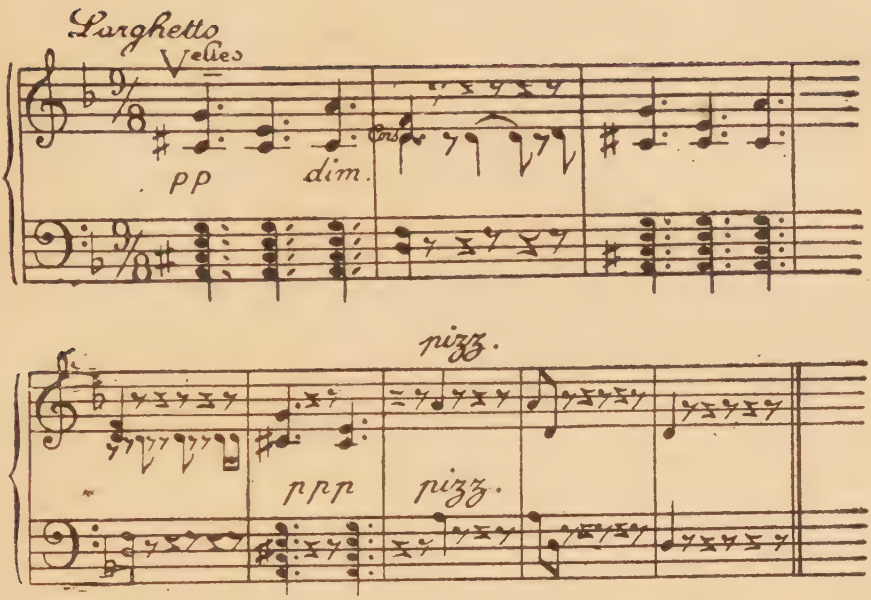
Au deuxième entr'acte, après la conversation entre Egmont et Orange où ce dernier a averti le héros du danger qu'il court, ce motif reparaît aux violons, sur le fond d'un trille grave et menaçant des altos et des violoncelles :



(30)

On le retrouve encore dans le même ton et le même mouvement, avec la même harmonisation et la même orchestration, au début du quatrième entr'acte, immédiatement après la scène de l'arrestation d'Egmont (31). Ces deux interventions suffiraient à préciser la valeur du motif. Mais on le trouve aussi à la fin de la musique qui, au dernier acte, évoque la mort de Claire. Passé à une tonalité mineure, il meurt peu à peu, en même temps que s'éteint la lampe symbolique qui est demeurée seule en scène :

29. *Ibid.*, 8.
30. *Ibid.*, 44.
31. *Ibid.*, 60.



(32)

Faut-il préciser la signification de ces quelques notes, et peut-on affirmer qu'elles représentent la légèreté et l'insouciance d'Egmont, cause de sa perte? On peut le penser, mais il est impossible d'en apporter une preuve péremptoire (33). Il ne paraît pas téméraire de penser que ce motif a été lié, chez Beethoven, à l'idée de la vie même des héros du drame ou à un élément essentiel de la personnalité d'Egmont, puisqu'il prend une allure anxieuse lorsqu'Egmont se trouve menacé et qu'il meurt en même temps que Claire.

L'idée que Beethoven s'est faite du caractère d'Egmont, telle qu'on peut ainsi la dégager, n'est ni celle de Gœthe, ni celle de Hoffmann. Ni classique, ni romantique, elle se rapproche plutôt encore du *Sturm und Drang*. L'Egmont de Beethoven est passionné pour la liberté et succombe dans sa lutte. Mais son action n'aura pas été vaine, elle a frayé la voie à une conception généreuse qui triomphera après lui. La partition de Beethoven, ainsi considérée, illustre une conception de l'héroïsme triomphant de l'épreuve qui était déjà celle de *Fidelio*. Mais Léonore triomphe elle-même, tandis qu'Egmont et Claire succombent. C'est donc plutôt de la *Symphonie héroïque* qu'il faut rapprocher

32. *Ibid.*, 67.

33. P. Bekker, *ouv. cité*, 345.

l'Egmont de Beethoven, à qui le triomphe n'est promis qu'au prix de sa vie. Personnellement, il succombe à l'épreuve qui lui est imposée. Mais sa mort même donne un grand exemple, l'idée généreuse à laquelle il a tout sacrifié triomphera plus tard.

Telle est l'interprétation qu'on peut proposer de l'*Egmont* de Beethoven. Elle ne considère que certains numéros de la partition, ceux qui manifestement sont consacrés au drame social et psychologique que Beethoven pouvait interpréter musicalement. Les autres semblent surtout avoir une valeur pittoresque et servir de conclusion aux scènes qui les précèdent ou d'introduction à celles qui les suivent. Aucune allusion ne paraît y être faite aux personnages dont l'esprit réaliste ou terre-à-terre s'oppose à l'idéalisme instinctif et sentimental d'Egmont et de Claire : Orange et Brackenburg n'ont pas eu ici, pour l'inspiration de Beethoven, un rôle comparable à celui de Rocco et de Jacquino dans *Fidelio*. Tout l'intérêt est concentré sur Egmont, Claire elle-même n'existe guère, musicalement, que comme reflet de la personnalité du héros.

Pas plus que l'héroïsme de Léonore ou que celui dont la conception est à la base de la *Troisième symphonie*, celui de l'Egmont beethovenien n'a donc de traits romantiques. Mais ce héros qui succombe à l'épreuve et dont le sacrifice permet de prévoir le triomphe futur, c'est un personnage fréquemment rencontré dans le *Sturm und Drang*. C'est Gœtz de Berlichingen, dans l'œuvre de Gœthe. Dans celle de Schiller, c'est don Carlos ou le marquis de Posa. C'est même et surtout de ces deux héros schillériens que l'Egmont de Beethoven peut être rapproché, beaucoup plus que du héros du drame de Gœthe. Comme eux, il succombe à l'épreuve que lui impose son désaccord avec son milieu. Mais pas plus pour lui que pour eux la mort ne consacre une défaite définitive. La cause à laquelle il s'est sacrifié vaincra un jour, les Pays-Bas seront libres.

Les œuvres de Beethoven nettement consacrées à l'héroïsme ou à un héros ont des traits communs d'où on peut dégager une conception générale de l'héroïsme. Le héros devenu anonyme de la *Troisième symphonie*, Léonore, Coriolan, Egmont ont été conçus par Beethoven comme des individualités puissantes et comme des lutteurs. Leur caractère même, la puissance de leur personnalité les fait entrer nécessairement en conflit avec des forces antagonistes. Le résultat de la lutte est divers : Léonore triomphe de Pizarro, elle délivre Florestan et les autres captifs. Coriolan, lui, succombe et sa chute est définitive. Le héros de la *Troisième symphonie* et Egmont succombent aussi, mais leur héroïsme n'aura pas été vain : l'idée à laquelle ils se sont sacrifiés triomphera. L'élément commun à toutes ces œuvres est l'idée d'une

épreuve imposée à l'individu d'exception, d'une épreuve nécessaire que subira fatalement celui qui, d'une façon quelconque, entre en conflit avec son milieu. Ce conflit entre l'individu d'élite et son milieu n'est certes pas chose nouvelle : l'antiquité l'a connu, le drame d'Antigone coupable aux yeux de la loi de Thèbes n'est pas d'une essence différente. On peut même contester que le *Sturm und Drang* ait été très original en considérant ce problème sous l'espèce d'un conflit dont l'enjeu est la liberté du héros. Mais le héros du *Sturm und Drang* n'a pas seulement une valeur individuelle : il est symbolique, son aspiration à la liberté est celle de l'humanité. Cette conception du héros guide de l'humanité est l'originalité de l'époque du *Sturm und Drang,* c'est aussi celle de Beethoven. Logiquement, l'action de ce guide ne s'arrête pas à sa mort, s'il lui arrive d'être personnellement vaincu. Son exemple continuera à agir sur les hommes, l'idée pour laquelle il a lutté triomphera un jour.

Cette sorte de schéma général de l'héroïsme qu'il tenait surtout du *Sturm und Drang :* épreuve et triomphe, Beethoven l'a utilisé bien souvent, en dehors des œuvres que leur titre même ou leur contenu clairement désigné signale comme consacrées à l'héroïsme. De ce point de vue, il est facile de rapprocher la *Cinquième symphonie* de la *Symphonie héroïque.* Le mot célèbre de Beethoven à Schindler, pour caractériser le motif rythmique énergiquement affirmé dès le début : « C'est le Destin qui frappe à la porte ! » peut n'être qu'une boutade ou une explication trouvée après coup : il ne s'applique pas moins bien aux quatre notes dont le martèlement court à travers tout le premier *allegro* et engendre des motifs utilisés dans les autres mouvements. Bref et impérieux, à peu près totalement dépouillé d'un élément mélodique quelconque, ce motif unique dans l'histoire de la musique symphonique a quelque chose d'absolu et d'implacable : il est impossible d'en tirer un développement, on ne peut que le répéter, toujours identique à lui-même, sur les divers degrés de l'échelle sonore et le faire passer aux différentes voix de l'orchestre. Tel un véritable appel du destin, il est privé de toute malléabilité.

Il n'y a pas, à vrai dire, de lutte dans le premier *allegro.* Le motif rythmique y règne sans qu'aucun adversaire vienne sérieusement lui disputer la suprématie. Seules des velléités de formules mélodiques semblent tenter de s'opposer à lui comme pour mieux faire éclater sa domination. S'il exprime véritablement la puissance du Destin, cette puissance est, au début de la symphonie, déclarée absolue.

Par opposition avec ce premier mouvement, le dernier, en ut majeur, chante victoire. C'est une vraie marche triomphale, pleine d'élan et de joie, d'où quelques accents un peu vulgaires ne sont pas tout à fait absents. Le motif impérieux du premier *allegro*

est vaincu, un épisode vient le rappeler par une citation qui ramène à la fois le rythme ternaire du *scherzo* précédent, sa tonalité d'ut mineur et la forme toujours énergique, mais peut-être moins fière et moins absolument dominatrice que l'appel du Destin y avait prise ([34]). C'est sa dernière apparition, il cède définitivement la place à la reprise de la marche éclatante en ut majeur.

C'est dans les deux autres numéros qu'il faut donc chercher l'épreuve qui aboutit à la défaite du motif rythmique d'abord triomphant. Surtout dans le *scherzo,* car l'*andante con moto* en la bémol, avec variations, est une page calme qui, par opposition avec l'énergie butée et farouche du premier *allegro,* produit une impression de sérénité et de détente. Dans la trame sonore des deux motifs qui la composent passent des rappels du motif du Destin, toujours présent mais réduit à un rôle obscur, à la basse. Il ne domine plus.

Il reprend de l'énergie dans le troisième mouvement, intitulé seulement *allegro* et non *scherzo,* peut-être parce que Beethoven pensa que ce titre traditionnel n'aurait pas convenu à un morceau dont le caractère n'est pas l'allégresse légère et insouciante. L'appel du Destin devient une fanfare de cors dont la mélodie vigoureusement rythmée s'oppose à un arpège insinuant, qui monte, puis redescend et s'achève sur une sorte d'accent interrogatif. Sous cette forme nouvelle, il paraît près de remporter la victoire ([35]). Mais soudain voici, en ut majeur, un extraordinaire bouillonnement, en canon, des cordes et des bois ([36]), au plus fort duquel timbales et cors essaient de maintenir le rythme du motif initial et essentiel ([37]). L'agitation se calme, le ton d'ut mineur reparaît avec les motifs du début du *scherzo.* Mais la transformation de l'appel du Destin a perdu de son énergie, aucun instrument ne parvient à l'énoncer en entier. Elle finit par être réduite à une simple batterie de timbales, de violoncelles et de contre-basses *pianissimo,* sur laquelle se prépare l'explosion du final qui s'y enchaîne sans arrêt.

Si on accepte sans discussion l'interprétation du motif rythmique indiquée à Schindler par Beethoven, la *Cinquième symphonie* traite musicalement le drame de l'homme héroïque vainqueur de son destin ([38]). Mais même si on fait des réserves sur la valeur de l'explication fournie par Beethoven à son *famulus,* il faut cependant constater que la symphonie expose une victoire rem-

34. *Beethovens Werke,* série I, nº 5, 72-75.
35. *Ibid.,* 41-42.
36. *Ibid.,* 42-46.
37. *Ibid.,* 44.
38. « Per aspera ad astra. » Cf. P. Bekker, ouv. cité, 242.

portée sur un élément brutal et obstiné, qui réduit la musique à son état le plus primitif et le plus schématique : le rythme. L'absence de tout programme explicite ou de tout qualificatif n'empêche pas la *Symphonie en ut mineur* d'entrer dans la catégorie des œuvres de Beethoven consacrées à l'héroïsme, car on y retrouve, transposée sur le plan purement musical, l'idée que Beethoven a empruntée au *Sturm und Drang* : celle d'épreuve, suivie ici de victoire. Si on dépouille d'ailleurs le compte-rendu de Hoffmann de sa phraséologie romantique où s'expriment des interprétations indémontrables des passages essentiels de la *Cinquième symphonie,* son analyse ne signifie pas autre chose.

La *Neuvième symphonie* peut, elle aussi, être rangée parmi les œuvres de Beethoven exaltant l'héroïsme et le triomphe de l'élite humaine après épreuve. Cette interprétation est autorisée par la présence, au final, de l'*Ode à la joie* de Schiller, dont la musique fait une pièce enthousiaste et prophétique annonçant une ère de félicité pour l'humanité réconciliée sous les yeux d'un Dieu paternel. Cette expression musicale du poème de Schiller, Beethoven la cherchait depuis longtemps. Dès l'époque de Bonn, une trentaine d'années par conséquent avant l'achèvement de la *Neuvième,* Beethoven songeait à mettre en musique l'*Ode à la joie* ([39]). Cette intention, qui reparaît à plusieurs reprises parmi ses préoccupations, montre quelle importance avait pour lui l'idée d'humanité fraternelle empruntée par Schiller au *Sturm und Drang* et à Rousseau. L'ensemble final de *Fidelio* avait d'ailleurs déjà une signification analogue.

Comme les prisonniers de *Fidelio,* les hommes qui font entendre leurs voix dans le final de la *Neuvième symphonie* ont subi une épreuve dont ils ont triomphé. Leur chant est en ré majeur, en opposition avec le mélancolique ré mineur qui domine dans le reste de la symphonie. La partie purement instrumentale du final, qui précède l'attaque des voix, fait paraître peu à peu des motifs qu'utilisera le chœur. Ils se dégagent de l'ensemble orchestral et semblent faire effort pour se rendre intelligibles : ainsi le récit de la basse est présenté d'abord par les instruments graves (violoncelles et contrebasses) qui le répètent à plusieurs reprises; chaque fois, sa longueur et son importance varient ([40]). Le thème principal du chœur paraît, lui aussi, d'abord timidement, à peine esquissé par les instruments à vent, puis prend peu à peu davantage d'importance en passant aux diverses voix de l'orchestre ([41]). Comme dans la *Cinquième symphonie,* le

39. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, II, 104, 294. — KALISCHER, *Beethoven und seine Zeitgenossen*, IV, 105.

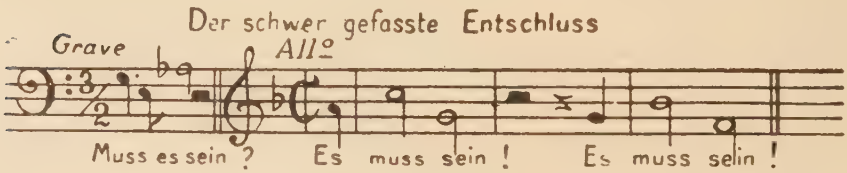
40. *Beethovens Werke*, série 1, nº 9, 174, 176, 177, 178, 180.

41. *Ibid.*, 180, 181, 183, 185, 187.

caractère des mouvements précédents est rappelé par des citations. Mais tandis que dans la *Cinquième* Beethoven s'était borné à citer quelques mesures du *scherzo,* ici il rappelle successivement le début du premier *allegro* ([42]), puis le *scherzo* ([43]), puis encore l'*adagio* ([44]). Ces citations sont d'ailleurs beaucoup plus brèves que celle de la *Cinquième symphonie :* les deux premières n'ont que huit mesures chacune, la troisième est réduite à deux mesures. Mais elles montrent, en rappelant, au début de la dernière partie, chacun des trois mouvements qui l'ont précédée, l'unité de pensée qui a présidé à la composition de la symphonie.

L'analyse détaillée des trois premiers mouvements de la *Neuvième symphonie* y montre de curieuses réminiscences des œuvres antérieures ([45]). On peut donc les considérer comme un résumé des expériences accumulées, d'où va se dégager une vision d'avenir. Le choix des tonalités et des rythmes et surtout les fréquentes modulations donnent à ces trois mouvements une allure à la fois sombre et inquiète. C'est de cette inquiétude ramassée et comme concentrée par les citations du début du final que vont peu à peu surgir les thèmes que les voix humaines reprendront et enfleront pour chanter la Joie. Malgré tout ce qu'apporte de nouveau la *Neuvième symphonie,* elle reste fidèle à la formule déjà si souvent utilisée par Beethoven : celle de l'épreuve, condition de l'héroïsme individuel ou collectif et du triomphe.

Cette idée d'épreuve se retrouve encore dans de nombreuses compositions de Beethoven. Son dernier quatuor (op. 135, fa majeur) montre qu'il lui est resté attaché jusqu'à la fin. Le dernier mouvement est précédé de l'indication suivante :



([46])

Sur ces deux formules, l'une interrogative, l'autre affirmative, est construit le final. Il débute par la répétition de l'interrogation (*Grave, ma non troppo tratto*, 3/2, fa mineur), puis passe au

42. *Ibid.*, 176.
43. *Ibid.*, 178.
44. *Ibid.*, 179.
45. Paul Bekker, ouv. cité, 271 et suiv.
46. *Beethovens Werke*, série 6, II, 201.

ton de fa majeur, au mouvement d'*allegro* et au rythme 2/2 pour développer la réponse ([47]). La question reparaît encore dans les mêmes conditions qu'au début ([48]), suivie de la réponse joyeusement répétée jusqu'à la fin du morceau ([49]).

Des anecdotes diverses prétendent expliquer la question et la réponse sur lesquelles Beethoven a construit son final par des épisodes domestiques. Leurs explications ont en commun le caractère trivial des circonstances qui auraient fourni à Beethoven le point de départ de son final ([50]). Peu importe leur exactitude ou leur vraisemblance. En admettant même qu'une circonstance vulgaire, négociation avec un amateur de musique peu généreux ou réclamation d'une cuisinière, ait fourni à Beethoven les deux éléments qu'il a utilisés, il les a dépouillés de tout caractère accidentel et de toute vulgarité en les transposant sur le plan purement musical. Il n'y a pas lieu de se demander en quoi consiste cette décision, ou même, si on accorde leur importance maxima à tous les mots du titre, « la » décision.

La question est posée, dans un mouvement lent, avec une solennité et une sévérité impressionnantes. Elle ne peut être considérée comme évoquant une circonstance vulgaire quelconque. La réponse a un accent d'acceptation joyeuse qui s'affirme à la fois par le changement de tonalité, de rythme et de mouvement, par la répétition légère et babillante du motif *Es muss sein!* par les divers instruments du quatuor. Il n'y a pas ici, à proprement parler, de lutte. L'inévitable est accepté avec bonne humeur, avec allégresse. C'est là une attitude philosophique différente de celle de la *Symphonie héroïque*. La première montre l'homme vainqueur du destin qui l'a cependant écrasé, le triomphe final du héros, de l'être d'exception qui brave la fatalité. La dernière est l'acceptation qui intègre la nécessité à l'âme de l'homme, qui résout en une harmonie intérieure et supérieure le conflit du déterminisme et du libre arbitre. Pas de victoire réelle de l'un sur l'autre avec écrasement du vaincu. Aucune lutte ne se manifeste à la surface. Le résultat est un équilibre serein, générateur de gaîté.

La révolte et l'acceptation de la nécessité : deux attitudes différentes en face de l'épreuve. L'une est celle de Werther, l'autre celle de Torquato Tasso à la fin du drame de Gœthe. Entre les deux se place toute l'évolution qui a fait passer la pensée allemande du *Sturm und Drang* au classicisme ([51]). Cette évolution,

47. *Ibid.*, 202.
48. *Ibid.*, 204-205.
49. *Ibid.*, 205-206.
50. TDR, V, 301-303. — SCHINDLER, *Biographie von L. v. Beethoven*, 263.
51. H. A. KORFF, *Geist der Gœthezeit*, II, 5-6.

le héros de Beethoven l'a subie aussi. Il ne l'a pas poussée plus loin, on ne peut lui découvrir aucun caractère romantique. Aucun des aspects divers que présente chez Beethoven l'expression musicale de l'héroïsme ne s'explique par d'autres influences que celle d'idées du dix-huitième siècle : aspiration à la liberté, vision prophétique d'une humanité heureuse et fraternelle, acceptation du destin, tout cela n'a rien de romantique, tout cela s'explique par les influences que Beethoven a subies dès sa jeunesse et où se mêlent Gœthe et Schiller, Platon et Kant, Rousseau, le *Sturm und Drang,* le classicisme. Les idées que Beethoven doit aux uns et aux autres, il les a d'ailleurs transportées sur le plan musical. Dans aucune des œuvres qu'il a consacrées à l'héroïsme il n'a eu d'autre préoccupation que celle de faire de la musique. Nulle tendance descriptive, nul programme. Il n'a fait que combiner et opposer des éléments rythmiques et mélodiques, des tonalités, des mouvements. Il n'a rien du philosophe-musicien, ni du musicien-peintre ou du musicien-poète. Ce sont les romantiques qui quitteront le terrain proprement musical pour essayer de faire exprimer à la musique toutes sortes de choses qui lui sont essentiellement étrangères. Beethoven n'est pas des leurs. L'épreuve génératrice d'héroïsme a été considérée par lui sous des aspects divers, avec des résultats également divers, mais toujours en musicien pur et avec des yeux d'homme du dix-huitième siècle.

II. — Sentiment

Dans l'interprétation romantique de la musique de Beethoven, le sentiment tient une grande place. Beethoven est présenté comme une sorte de surhomme sentimental dont la vie affective déborde et s'exprime dans ses œuvres. Les manifestations de cette vie affective peuvent être groupées sous quatre rubriques principales : l'amour, l'amitié, le sentiment religieux, le sentiment de la nature. Ce sont ces quatre aspects de la vie sentimentale de Beethoven dont il faut rechercher l'expression dans son œuvre pour essayer de déterminer si la réalité correspond à l'idée que s'en firent les romantiques et dans quelle mesure.

I. — L'AMOUR

Le rôle qu'a pu jouer l'amour dans la vie sentimentale de Beethoven ne peut être fixé avec une précision rigoureuse. Lui-même a été, sur ce chapitre, on ne peut plus avare de confidences vis-à-vis de ses amis ou de ses familiers. En dehors du brouillon de lettre destiné à l' « Immortelle bien-aimée », sa correspondance ne contient qu'un petit nombre d'allusions, vagues ou obscures, à des épisodes de sa vie sentimentale. Les opinions émises et les anecdotes rapportées par ses biographes ne sont pas toujours très sûres et sont parfois assez contradictoires [1]. Mais si on laisse de côté la question de savoir si Beethoven fut surtout un sensuel ou un amoureux platonique, il reste la constatation qu'il a été sujet à des flambées de passion successives et que ces crises sentimentales, discrètement voilées à son entourage, ont pu jouer un rôle dans sa production artistique.

La seule expression directe de passion qu'on trouve dans la correspondance de Beethoven est celle qui s'adresse à l' « Immortelle bien-aimée ». Le ton en est ardent, le style désordonné, haché d'exclamations. C'est l'explosion d'un sentiment qui ne peut se contenir. On peut comparer cette page à ces tirades haletantes, entrecoupées d'interrogations et d'exclamations, par lesquelles, dans les moments de crise, les héros dramatiques du *Sturm und Drang* libèrent leur cœur tumultueux [2]. Mais l'âme

1. La question est résumée et la bibliographie essentielle indiquée dans Th. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, I, 147 et suiv., article *Frauen*.

2. Cf. LESSING, *Miss Sara Sampson*, act. IV, sc. II et IX; *Emilia Galotti*, act. V, sc. II et IV; SCHILLER, *Fiesco*, act. II, sc. XIX; act. III, sc. VII; *Kabale und Liebe*, act. IV, sc. II et VIII; act. V, sc. IV.

qui s'extériorise sur ce ton passionné n'est pas désordonnée. Une phrase prêche la soumission à l'inévitable, une autre exprime un désir de vie paisible et réglée ([3]). L'expression éruptive de la passion va donc de pair, dans cette lettre, avec un désir de vie calme et avec ce principe moral d'acceptation du destin qu'illustrera le dernier quatuor. Le *Sturm und Drang* n'est qu'en surface, il n'a fourni que le vêtement de la pensée.

La conception que Beethoven se fit de l'amour semble d'ailleurs avoir été aussi peu désordonnée, aussi bourgeoise que possible. De toutes les œuvres de Mozart, celle qu'il aimait le moins était *Don Juan,* à cause de l'immoralité du personnage principal ([4]). Pour lui, l'amour et le mariage se confondaient. Schindler le confirme en reproduisant cette parole de Beethoven : « Seul l'amour — oui, lui seul peut te donner une existence plus heureuse ! O Dieu — fais-moi trouver enfin — fais-la moi trouver, celle qui me fortifiera dans la vertu — qui sera à moi *légitimement* » ([5]). Beethoven a donc aspiré au bonheur domestique, mais ne put y atteindre. A la fin d'une lettre adressée à Ries, le 8 mai 1816, il indique sur un ton mi-sérieux mi-plaisant qu'il a bien rencontré la femme de ses rêves, mais qu'elle est demeurée inaccessible : « Bien des choses aimables à votre femme; malheureusement, je n'en ai pas; je n'en ai trouvé qu'une, que sans doute je ne posséderai jamais, mais cela ne m'a pas rendu misogyne » ([6]).

Il est bien difficile de préciser si le sentiment amoureux s'exprime réellement dans les œuvres que Beethoven a dédiées aux femmes auxquelles son cœur s'intéressa, et comment il s'y exprime. Il a fait hommage à la comtesse Odescalchi du *Concerto* pour piano et orchestre op. 15, composé en 1797, où on peut remarquer la tonalité joyeuse d'ut majeur et la gaîté de l'allure générale de l'œuvre, et des *Variations* pour piano op. 34, composées en 1802, où la tonalité change à chaque nouvelle variation, par intervalles de tierce descendante, sans qu'on puisse discerner s'il y a dans cette œuvres autre chose qu'un jeu brillant de virtuosité. A Giulietta Guicciardi il a dédié la *Sonate* pour piano *quasi una fantasia* op. 27 n° 2, en ut dièze mineur (1802), dont le premier mouvement est plein de mélancolie, le deuxième léger et gracieux, le final impétueux et irrésistible. A Thérèse de

3. « Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige dein Gemüt über das Müssende »... « In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens » (BBr-KAL, I, 73 et suiv.; BBr-PREL, I, 138 et suiv.).

4. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 432.

5. « Nur Liebe — ja nur sie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben ! O Gott — lass mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die *erlaubt* mein ist » (A. Schindler, *Biographie*, 67).

6. « Alles Schöne an Ihre Frau; leider habe ich keine; ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde, bin aber deswegen kein Weiberfeind » (BBr-KAL, III, 33; BBr-PREL, II, 90).

Brunsvik la *Sonate* op. 78 en fa dièze majeur, que Vincent d'Indy a trouvée « insipide » et jugée « la production la plus insignifiante de toute la deuxième époque » ([7]), tandis qu'un autre commentateur estime qu'elle nous ouvre « un monde de vie sentimentale intime et puissante, à laquelle cependant manque tout ferment » ([8]).

L'examen de ces œuvres et de quelques autres encore qu'on peut leur joindre ne peut conduire, vu l'absence de programme ou même de qualificatif provenant de Beethoven, qu'à des conclusions hasardeuses ([9]).

Parmi les lieder de Beethoven, un certain nombre ont été composés sur des vers dans l'inspiration desquels l'amour joue un rôle. Il serait sans doute aventuré d'essayer de dégager une tendance de l'étude du choix des tonalités; elles sont très variées, et celle qui revient le plus souvent, ré majeur, n'a été utilisé par Beethoven que cinq fois, trop peu vraiment pour qu'on puisse établir d'une façon sûre un lien entre elle et l'expression du sentiment d'amour ([10]). Dans le cycle de lieder *A la bien-aimée absente,* les changements de rythme et de tonalité correspondent aux divers tableaux de nature que décrit le poète et aux sentiments qu'il évoque à leur propos ([11]). Dans *Nostalgie,* sur une poésie de Gœthe, la tonalité élégiaque de si mineur fait place à celle de si majeur pour la dernière strophe, où l'amoureux annonce qu'il se transformera en une étoile dont les rayons parviendront aux pieds de la bien-aimée ([12]). Dans les deux lieder jumeaux sur des vers de Bürger, *Soupirs d'un amant malheureux* et *Amour partagé,* le récit d'entrée est en ut mineur, *moderato* à 4/4, le premier lied en mi bémol majeur, *andantino* à 3/4; le deuxième lied, par contre, est en ut majeur, *allegretto* à 2/4 ([13]). Aucune de ces modifications n'a d'autre portée certaine que la variété d'expression indispensable dans une pièce de quelque longueur.

Le choix des poésies mises en musique par Beethoven fournit tout au moins des indications sur les nuances du sentiment amoureux dont l'expression l'a intéressé. La joie d'amour ne s'y ren-

7. V. D'INDY, *Beethoven,* 59-60.

8. P. BEKKER, ouv. cité, 173.

9. Une seule sonate porte un titre donné par Beethoven : la *Sonate pathétique* op. 13, composée en 1797.

10. Les lieder d'amour en ré majeur sont : *Liebes-Klage* op. 82, nº 2, sur des paroles italiennes (*Beethovens Werke,* série 23, 48); *Der Liebende,* sur une poésie de C. L. Reissig (*ibid.,* 128); les deux versions de *An die Geliebte,* poésie de J. L. Stoll (*ibid.,* 138 et 140); *Resignation,* poésie de Haugwitz (*ibid.,* 146), et *Andenken,* poésie de Matthisson (*ibid.,* 152).

11. *Ibid.,* 77 et suiv.

12. *Ibid.,* 59 et suiv.

13. *Ibid.,* 164 et suiv. : *Seufzer eines Ungeliebten, Gegenliebe.*

contre que dans un *Lied* de Lessing ([14]), dans le duo de *La joie de vivre,* sur des paroles italiennes ([15]), dans l'aimable badinage du *Baiser,* de Weise ([16]), dans *Je t'aime,* poésie de Herrosee ([17]), et dans l'*Amour partagé,* de Bürger ([18]). La fidélité, le souvenir ou le regret sont le sujet *d'Adélaïde,* poésie de Matthisson ([19]), du *Chant au lointain* de Reissig ([20]), de *Résignation,* de Haugwitz ([21]), la douleur de la séparation momentanée ou éternelle s'exprime dans l'*Adieu de Molly,* de Bürger ([22]), dans *Au bien-aimé absent,* de Reissig ([23]), dans le *Souvenir,* de Matthisson ([24]), dans le lied italien *La partenza,* de Métastase ([25]). Ce qui est le plus fréquemment exprimé, c'est le désir ou la plainte de l'amant non payé de retour : ainsi dans *La chanson du repos,* de Oeltzen ([26]), dans *Nouvel amour, nouvelle vie,* de Gœthe ([27]), dans *Plainte d'amour,* sur des paroles italiennes ([28]), dans le *Délice de la mélancolie,* de Gœthe ([29]), dans la *Nostalgie,* de Gœthe ([30]), dans *Avec un ruban peint,* de Gœthe ([31]), et dans le cycle *A la bien-aimée absente,* de Jeitteles ([32]), dans *L'infidélité de Lydie,* sur des vers de Stephan von Breuning, d'après une poésie française de Soulié ([33]), dans *Le jeune homme à l'étranger, L'amoureux* et *Nostalgie,* de Reissig ([34]), dans *In questa tomba oscura,* de Carpani ([35]), dans les *Soupirs d'un amant malheureux,* de Bürger ([36]), dans *La plainte à voix haute,* de Herder ([37]). La prédominance des sentiments mélancoliques est donc bien nette,

14. *Ibid.*, 28.
15. *Ibid.*, 54.
16. *Ibid.*, 98. *Der Kuss.*
17. *Ibid.*, 155, *Ich liebe dich.*
18. *Ibid.*, 168, *Gegenliebe.*
19. *Ibid.*, 3, *Adelaide.*
20. *Ibid.*, 120, *Lied aus der Ferne.*
21. *Ibid.*, 146, *Resignation.*
22. *Ibid.*, 27, *Mollys Abschied.*
23. *Ibid.*, 43, *An den fernen Geliebten.*
24. *Ibid.*, 152, *Andenken.*
25. *Ibid.*, 161.
26. *Ibid.*, 22, *Das Liedchen von der Ruhe.*
27. *Ibid.*, 35, *Neue Liebe, neues Leben.*
28. *Ibid.*, 48, *Liebes-Klage.*
29. *Ibid.*, 57, *Wonne der Wehmuth.*
30. *Ibid.*, 59, *Sehnsucht.*
31. *Ibid.*, 63, *Mit einem gemalten Band.*
32. *Ibid.*, 77, *An die ferne Geliebte.*
33. *Ibid.*, 117, *Als die Geliebte sich trennen wollte.*
34. *Ibid.*, 126, 128, 130, *Der Jüngling in der Fremde, Der Liebende, Sehnsucht.*
35. *Ibid.*, 162.
36. *Ibid.*, 164, *Seufzer eines Ungeliebten.*
37. *Ibid.*, 173, *Die laute Klage.*

c'est surtout l'amour malheureux ou impossible qui a fourni à Beethoven l'inspiration de ses lieder. Mais il est bien difficile d'en tirer une conclusion quelconque sur la conception positive que Beethoven s'est faite de l'amour. Tout au plus peut-on y voir une correspondance avec le regret, qu'il avait exprimé à Schindler et à Ries, de n'avoir pu fonder un foyer avec une femme aimée. Cette correspondance n'est sans doute pas fortuite, mais ne nous fait pas pénétrer la conception que Beethoven a eue de l'amour.

L'amour de Claire pour Egmont est un des éléments du drame de Gœthe que Beethoven ne pouvait négliger. Cependant, il n'a pas donné un grand relief musical à la figure de Claire. Son premier lied : *Die Trommel gerühret* ([38]) exprime son admiration pour l'éclat militaire qui entoure Egmont. Beethoven en a fait une marche scandée par les tambours et les fifres, il en a donc accentué surtout l'élément pittoresque beaucoup plus que l'élément sentimental. Dans le deuxième lied, où Claire chante le bonheur de l'âme amoureuse à travers les alternatives de joies et de peines que procure l'amour ([39]), il y a lieu de remarquer que le début (*Andante con moto*) est en la naturel majeur, sur les paroles : *Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein,* puis survient une modulation en la mineur sur les paroles : *langen und bangen in schwebender Pein,* et une autre en ut majeur sur : *himmelhoch jauchzen;* sur les mots : *zum Tode betrübt* s'effectue le retour au ton de la majeur, puis le mouvement devient *allegro assai vivace* pour les paroles finales : *Glücklich allein ist die Seele die liebt.* Beethoven emploie donc le ton de la majeur pour exprimer le sentiment amoureux de Claire, celui de la mineur pour son anxiété, ut majeur pour son enthousiasme. Le changement de mouvement rend plus sensible le passage de l'inquiétude à la joie. Le troisième entr'acte, qui succède à cette réplique de Claire : « Vienne donc la mort ! Le monde n'a plus de joie après celle-ci ! » débute par une brève phrase passionnée de hautbois, coupée par deux cadences, qui fait écho à l'exaltation de Claire ([40]). Le morceau d'orchestre destiné à évoquer la mort de Claire a comme élément principal une brève phrase plaintive et se termine sur le rappel, déjà signalé, d'un motif manifestement consacré à Egmont ([41]). Enfin l'apparition de Claire, sous les traits de la Liberté, à Egmont endormi dans sa prison est accompagnée d'une musique destinée à l'envelopper d'une atmosphère à la fois fantastique et héroïque, où il ne semble pas que l'expression de l'amour ait trouvé place ([42]). La figure de Claire est

38. *Beethovens Werke*, série 2, n° 12, 33 et suiv.
39. *Ibid.*, 50 et suiv.
40. *Ibid.*, 53.
41. *Ibid.*, 66-67.
42. *Ibid.*, 68 et suiv.

donc musicalement assez effacée, les traits que lui a donnés Beethoven sont simplement l'enthousiasme spontané et naïf et l'admiration mêlée d'inquiétude. Lorsqu'Egmont a échoué et est tombé au pouvoir de ses ennemis, Claire a perdu toute raison de continuer à vivre. Le motif d'Egmont, qui expire à l'orchestre pendant que s'éteint la lampe, symbole de l'existence de Claire, indique que ce qui meurt fut un simple reflet de la personnalité du héros.

Dans toutes les œuvres examinées, l'expression de l'amour est assez pâle et vague. C'est le seul *Fidelio* dont l'analyse projettera quelque lumière sur la question.

II. — L'AMITIÉ

La conception que Beethoven eut de l'amitié est assez difficile à déterminer d'après son œuvre musicale. Ses dédicaces nous donnent le nom de diverses personnes avec lesquelles il fut en contact et dont certaines furent des protecteurs ou des mécènes, d'autres des amis avec qui ses relations furent plus ou moins étroites, plus ou moins durables. La correspondance de Beethoven le montre en rapports avec des membres de quelques familles de Bonn depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort : à ce groupe appartiennent les Breuning et les Wegeler. Il faut y rattacher Ferdinand Ries, élève de Beethoven, issu comme lui d'une famille de musiciens de Bonn. On y rencontre aussi quelques personnages viennois titrés dont les relations avec lui ne furent pas seulement de mécène à artiste, mais eurent une cordialité certaine et parfois aussi peu protocolaire que l'esprit de l'époque le permettait, comme le comte Maurice Lichnowsky, le baron de Gleichenstein ou même l'archiduc Rodolphe, sans parler du fidèle et dévoué Zmeskall. Parmi les bons amis viennois de Beethoven, on trouve encore, dans les milieux bourgeois et commerçants, les marchands Tobias Haslinger et Steiner et le facteur de pianos Andreas Streicher avec sa femme Nanette. Parmi les interprètes et les disciples dévoués, Schuppanzigh, Czerny, Karl Holz et surtout Anton Schindler. Beaucoup d'entre eux ont laissé sur Beethoven des notes biographiques d'étendue et d'importance diverse qui viennent compléter la correspondance et permettent de se faire une idée précise du caractère de Beethoven et de ses rapports avec ses amis. On l'y voit fidèle et affectueux, souvent bon enfant et facétieux, parfois aussi bourru et d'une susceptibilité dont les explosions durent plus d'une fois consterner ses familiers les plus dévoués, mais capable de compenser ces crises

fantasques par de bonnes paroles dont la sincérité et l'élan rétablissaient sans difficulté l'harmonie compromise ([43]).

Parmi les lieder de Beethoven, l'op. 88, composé en 1803, porte un double titre : *Le bonheur de l'amitié* et *Bonheur de vivre* ([44]). L'anodine poésie, dont l'auteur n'est pas nommé, chante en strophes de quatre petits vers les facilités riantes que la compagnie d'un ami véritable apporte à l'existence. La première strophe, reprise en guise de conclusion, dit :

> « Il mène une vie de délice, celui dont le cœur gagne un autre cœur; le plaisir partagé se double, le chagrin partagé se dissipe » ([45]).

Beethoven a écrit sur ces vers une mélodie simple et bien rythmée, peu modulante, légèrement ornementée, d'allure aisée et franche, qui réunit en un même couplet deux strophes de la poésie. Quelques légères modifications rythmiques apportées à la ligne mélodique du deuxième couplet témoignent du souci d'adapter exactement la musique à la déclamation. Mais après le deuxième couplet, Beethoven prépare musicalement la répétition de la première strophe en reprenant le vers : « Tout, tout lui rit » ([46]). La voix, dégagée de l'accompagnement, fait entendre sur ces paroles une formule mélodique agrémentée d'une petite vocalise allègre. La répétition de la première strophe, qui vient ensuite, est plus ornementée qu'au début. Les deux derniers vers en sont répétés, et Beethoven insiste sur l'affirmation que « le chagrin partagé se dissipe » en répétant *Geteilter Gram* sur un ralenti avec modulation de la majeur à la mineur, puis le rythme guilleret revient pour proclamer : *Geteilter Gram zerrinnt*. La ritournelle finale du piano répète par reports ascendants sur divers degrés un trille bref, évocateur de rires insouciants ([47]).

La valeur expressive de ce lied se dégage facilement de la lecture de la poésie et de l'examen de la musique : Beethoven a voulu chanter le bonheur de celui qui a trouvé une âme sœur, il a simplement pris les vers à son compte et les a illustrés d'une musique correspondant exactement au sentiment aimable qu'ils expriment.

43. Des anecdotes sur l'attitude de Beethoven à l'égard de ses amis sont éparses dans les biographies de WEGELER-RIES et de SCHINDLER, également dans TDR. Cf. aussi BBr-KAL, V, 11-12 et 90, nos 988, 989, 990, 1050; BBr-PREL, III, 101, 104, 108, nos 801, 802, 803, 813.

44. *Beethovens Werke*, série 23, 67 et suiv., *Das Glück der Freundschaft* (*Lebensglück*).

45.
> « Der lebt ein Leben wonniglich,
> dess Herz ein Herz gewinnt;
> geteilte Lust verdoppelt sich,
> geteilter Gram zerrinnt. »
>
> (*Ibid.*, 67.)

46. « Alles, Alles lacht ihn an ». (*Ibid.*, 69).

47. *Ibid.*, 70.

Un autre lied peut, à la rigueur, être considéré aussi comme consacré à l'amitié : l'op. 99, *L'homme de parole* (1815), sur des vers de Kleinschmid où le poète reproche à un ami d'avoir négligé un rendez-vous malgré sa promesse et fait l'éloge de la fidélité à la parole donnée, considérée comme une vertu proprement allemande [48]. La seule indication expressive à y relever est l'alternance, prescrite par Beethoven, de *piano* et de *forte* « conformément à l'expression diverse dans les vers ». On ne peut en tirer aucun renseignement sur l'idée que Beethoven se faisait de l'amitié, sinon peut-être que le choix de la poésie s'explique par une conception sérieuse du devoir de loyauté et d'exactitude entre amis.

On ne peut non plus, à ce point de vue, extraire grand'chose de l'étude des canons, pour la plupart humoristiques, dédiés à Mälzel, à la comtesse Erdödy, à l'archiduc Rodolphe, à Haslinger, à Schwenke, à Kuhlau, à l'abbé Stadler et au baron Pasqualati [49].

Une seule œuvre instrumentale de Beethoven a été désignée par lui-même comme inspirée par l'amitié : la *Sonate* op. 81 a, en mi bémol majeur, dédiée en 1809 à l'archiduc Rodolphe [50]. Chacun de ses mouvements porte une épigraphe, le premier *Das Lebewohl*, le deuxième *Die Abwesenheit*, le dernier *Das Wiedersehen*. C'est donc une sorte de composition à programme, mais non une œuvre descriptive; la seule sonate, en tous cas, à chaque partie de laquelle Beethoven ait donné un titre [51].

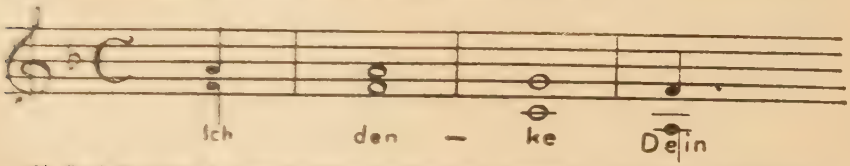
48. *Ibid.*, 92 et suiv. : *Der Mann von Wort.*

49. *Ibid.*, 177 et suiv.

50. *Beethovens Werke*, série 16, III, 9.

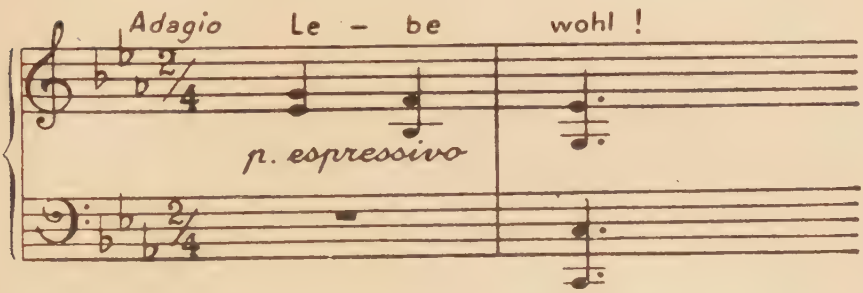
51. NOTTEBOHM (*Zweite Beethoveniana*, 96, note) remarque que, dans le manuscrit de Beethoven, le premier mouvement porte l'épigraphe : « Das Lebewohl. Wien am 4ten Mai 1809 bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzog Rudolf », et le dernier : « Die Ankunft S. Kais. Hoheit des verehrten Erzh. Rudolf den 30. Januar 1810 ». Les dates indiquées correspondent à celles du départ de la famille impériale causé par l'approche des Français, et le son retour. — Un peu plus loin (p. 100), Nottebohm indique qu'au milieu des esquisses du premier mouvement, on trouve cette phrase : « Der Abschied (barré : das Lebewohl) — am 4ten Mai — gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S. K. H. », évidemment destinée à fournir l'épigraphe du premier mouvement. Parmi les esquisses des deux autres mouvements on trouve ces trois mots : « Abschied — Abwesenheit — Ankunft ».

Le motif principal du premier *Allegro* a été utilisé par l'archiduc Rodolphe dans une de ses compositions (duo vocal avec accompagnement de piano) :



Cf. Karl VESTERI, *Der musikalische Nachlass des Erzherzogs Rudolf im erzbischöflichen Archiv zu Kremsier*, dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IX, n° 3, (décembre 1926), 170. L'article ne date pas l'œuvre et ne permet par conséquent pas de savoir lequel, de l'archiduc ou de Beethoven, est l'inventeur de ce motif.

Le premier mouvement est un *allegro* précédé d'une introduction *adagio* de seize mesures. L'élément essentiel de l'un et de l'autre est un simple motif de trois notes, exposé dès la première mesure :



C'est de lui que procèdent tous les éléments de ce premier mouvement, qu'on peut ainsi comparer au premier mouvement de la *Cinquième symphonie,* construit uniquement sur les quatre notes de l'appel du Destin. Il est possible de relever entre les deux compositions diverses ressemblances : la fréquente répétition du motif liminaire, toujours reconnaissable malgré quelques transformations, et l'incertitude tonale du début : celui de la sonate établit dans les premières mesures de l'*adagio* le ton d'ut mineur, tandis que l'*allegro* sera en mi bémol majeur. Mais les différences sont importantes. Alors que, dans le premier mouvement de la symphonie, l'impérieux motif règne despotiquement, celui de la sonate, dont le sens est précisé sans équivoque par les mots *Lebe wohl* placés au-dessus, s'insinue plutôt qu'il ne s'affirme dans une pièce surtout pianistique, émerge de temps en temps, presque toujours accompagné de l'indication *espressivo* et dans une sonorité douce. Cette façon de traiter l'idée musicale essentielle du morceau, les fréquentes modulations, les harmonies dissonantes donnent à ce premier mouvement un double caractère de douceur mélancolique et d'âpreté inquiète.

Le deuxième mouvement, consacré à « l'absence » ([52]), est assez bref, chromatique, assez dissonant et, lui aussi, très pianistique. Beethoven a indiqué au début : *Andante espressivo,* et, sans doute pour éviter toute erreur d'interprétation : *In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck.* A plusieurs reprises revient l'indication : *cantabile.* L'intention expressive est donc encore bien nettement marquée. Vers la fin de l'*andante* apparaît *pianissimo* une sorte

52. *Beethovens Werke,* série 16, III.

de rythme de course qui gagne les octaves élevées et amène sans interruption l'attaque de la dernière partie : « le retour ».

Ce dernier mouvement doit être exécuté *vivacissimamente* ([53]). Très brillant, semé de traits vifs et alertes, il exprime manifestement la joie de la réunion après une séparation. Vers la fin, son débordement d'allégresse est interrompu par un passage *poco andante* ([54]) qui fait reparaître, dans un mouvement plus calme, un des motifs du final et lui donne un caractère plutôt berceur. Par contraste, ce changement de mouvement rappelle l'allure mélancolique du premier *allegro* et de l'*andante*. Un trait fulgurant s'y enchaîne et termine la sonate.

Tristesse de la séparation, joie du retour : telle est la signification des trois mouvements de la sonate, bien conforme à leurs épigraphes. A côté du style respectueux que Beethoven emploie dans ses lettres à l'archiduc, il faut placer l'expression sentimentale de la sonate en mi bémol, où rien n'indique que le souci du protocole tienne une place quelconque et dont l'inspiration unique est l'affection, l'amitié. Il faut relever que cette amitié est représentée musicalement comme subissant une épreuve victorieusement surmontée : le sentiment affectueux résiste à la séparation et à l'absence. Cette conception de l'amitié est conforme, sur un autre plan, à celle de l'héroïsme. L'archiduc ne pouvait recevoir de Beethoven plus bel hommage, où s'exprime non la banalité du respect officiellement dû à un personnage important, mais un sentiment profond et sincère, qu'il serait abusif de chercher à réduire au rang de simple manifestation d'une mode intellectuelle et morale.

A ne considérer d'ailleurs que la question de mode, il serait difficile de décider à quelle époque on peut rattacher la conception beethovenienne de l'amitié. C'est peut-être le point où il est le plus malaisé de distinguer le romantisme et le *Sturm und Drang*. Sans doute l'amitié ne joue pas, dans la littérature romantique, le rôle de premier plan qu'elle a dans celle du *Sturm und Drang*. Mais à des amitiés réelles et célèbres comme celles du jeune Gœthe avec Herder ou de Schiller avec Körner le romantisme peut opposer, par exemple, celle de Tieck et Wackenroder. Le culte passionné de l'amitié déborde le dix-huitième siècle finissant et pénètre naturellement dans le dix-neuvième, le romantisme ayant en commun avec le *Sturm und Drang* l'exaltation du sentiment ([55]). Si on n'étudiait dans Beethoven que la

53. *Ibid.*, 16.

54. *Ibid.*, 21.

55. Cf. par exemple, à propos de l'importance de l'amitié dans la vie et l'œuvre de Tieck, R. MINDER, *L. Tieck*, 218 et suiv. Sur l'amitié romantique, cf. R. BENZ, *Die deutsche Romantik*, 477.

conception de l'amitié, on pourrait donc hésiter à le rattacher à l'un ou à l'autre des deux mouvements. Ce sont d'autres considérations qui font pencher la balance en faveur du dix-huitième siècle.

III. — LE SENTIMENT RELIGIEUX

La présence du sentiment religieux parmi les éléments d'inspiration de Beethoven n'a jamais fait de doute pour aucun de ses commentateurs. Mais sur la nature même de ce sentiment les appréciations les plus contradictoires ont été émises. La juxtaposition de ces jugements divers serait bien curieuse. Pour ne citer que les opinions extrêmes, l'une voit en Beethoven un déiste assez proche des rationalistes du dix-huitième siècle ([56]), une autre en fait un franc-maçon ([57]), tandis que Haydn l'aurait traité d'athée ([58]). Un commentateur de la *Messe en ré* la considère comme une messe « de libre examen » ([59]), un autre en garantit l'absolue orthodoxie ([60]). Il semble pourtant qu'à l'heure actuelle on peut négliger ces opinions sans doute sincères, mais où il est vraisemblable que les conceptions personnelles de chaque commentateur ont entraîné, pour une part, sa conviction. L'érudition est parvenue à serrer la vérité d'assez près et les dernières études de la question sont, pour l'essentiel, à peu près d'accord ([61]).

La divergence des opinions dans le passé a été rendue possible par le fait que Beethoven n'a jamais exprimé de façon systématique et cohérente ses conceptions religieuses. Schindler le constate déjà et en indique une raison vraisemblable : Beethoven aurait considéré que la religion doit être acceptée en bloc, avec une soumission totale, comme les règles de l'harmonie auxquelles un musicien doit se conformer sans les discuter ([62]).

56. A. Schindler, *Biographie*, 250.

57. TDR, III, 197.

58. Kalischer, *Beethoven und seine Zeitgenossen*, IV, 7.

59. J. Chantavoine, *Beethoven*, 240.

60. V. d Indy, *Beethoven*, 146.

61. Cf. L. F. Schiedermair, *Der junge Beethoven*, 326 et suiv.; A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 82 et suiv.; Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 178, article *Gottgläubigkeit*, et II, 62, art. *Religion*; K. Weinmann, *Beethovens Verhältnis zur Religion*, dans *Internationaler musikhistorischer Kongress Wien* 1927, 19 et suiv.; L. F. Schiedermair, *Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens*, 24 et suiv., 49 et suiv.

62. « Nur zwei Gegenstände wurden bei wissenschafthlichen Diskussionen niemals von ihm berührt und mit Beharrlichkeit vermieden. Diese waren : Generalbass und Religion. Er erklärte beide für in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputieren solle » (A. Schindler, *Biographie*, 252).

Ce que Beethoven dit de la religion est épars et exprimé de façon fragmentaire dans ses lettres, dans ses notes et dans les cahiers de conversation, dans des propos recueillis par des gens qui furent en contact avec lui et dans des anecdotes rapportées par ses biographes. Parmi ses œuvres musicales inspirées de façon plus ou moins essentielle par le sentiment religieux, les principales sont des cantates et des lieder d'époque diverse, l'oratorio du *Christ au Mont des Oliviers,* op. 85, composé vraisemblablement entre 1799 et 1801, la *Messe en ut,* op. 86 (1807) et la *Messe en ré* ou *Missa solemnis,* op. 123, achevée en 1823 après une gestation commencée en 1819 ([63]).

Ce qu'on peut appeler la base permanente du sentiment religieux chez Beethoven est double. On y trouve à la fois l'influence du catholicisme et celle de l'*Aufklärung.* Toutes deux se sont exercées sur lui dès son jeune âge, à Bonn, la première par son éducation et par la fréquentation de familles catholiques, entre autres de la famille de Breuning, la seconde par l'atmosphère même de la petite résidence, où la cour de l'Electeur avait contribué à répandre les idées philosophiques venues de France ([64]). Ces deux influences contradictoires ne sont pas nécessairement inconciliables, elles coexistaient dans la petite ville où Beethoven a grandi. La masse des sujets de l'Electeur était traditionnellement catholique, mais sa cour, si elle n'allait pas jusqu'à la « religion naturelle » qui fit tant d'adeptes, au dix-huitième siècle, en France d'abord, puis en Allemagne, était assez ouverte aux idées modernes et à une sorte de rationalisme religieux, sans cependant se détacher des principes essentiels du catholicisme. C'est cette nuance particulière du sentiment religieux beethovenien, également éloigné du mysticisme confus et du pur rationalisme révolutionnaire, que Schindler, ignorant de l'atmosphère morale, religieuse et philosophique de la principauté, a pris pour du « déisme » et rapproché de la « religion naturelle » ([65]).

Pareille conception religieuse n'était pas incompatible avec les doctrines philosophiques de la franc-maçonnerie, dont Beethoven pouvait, par ailleurs, se sentir rapproché par ses idées humanitaires et libérales. De même que Lessing et que Gœthe, de même que Haydn et Mozart également, Beethoven aurait pu adhérer à une loge maçonnique, et cela d'autant plus naturellement qu'au début de son séjour à Vienne la franc-maçonnerie était en grande vogue et attirait beaucoup de gens. Aucun document ne permet d'affirmer avec certitude que Beethoven fut membre d'une loge

63. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch,* I, 414.

64. *Ibid.,* II, 62.

65. L. F. Schiedermair, *Der junge Beethoven,* 327; Willy Kahl, *Zu Beethovens Naturauffassung,* dans *Beethoven und die Gegenwart,* 227.

maçonnique. Il a pu sympathiser avec des franc-maçons ([66]), mais il est vraisemblable qu'il n'alla pas jusqu'à l'adhésion formelle à une loge ([67]).

Si le catholicisme teinté de rationalisme a constitué le fond durable de la croyance religieuse de Beethoven, il y a cependant eu dans l'expression en paroles de son sentiment religieux des variations assez sensibles. En 1802, le cri de détresse du *Testament d'Heiligenstadt* se termine par une invocation à une « Providence » et à une « Divinité » dont la désignation vague et imprécise ne paraît guère procéder d'une absolue orthodoxie catholique ([68]). Si on prend tout à fait au sérieux une anecdote rapportée par Moscheles, Beethoven pourrait passer pour avoir été, en 1814, assez dégagé de croyance religieuse. Cette année-là, en effet, Moscheles, ayant réduit pour piano la partition de *Fidelio,* inscrivit sur la dernière page : « Fin, avec l'aide de Dieu. » Beethoven écrivit au-dessous : « O homme, aide-toi toi-même » ([69]). Mais il ne faut pas exagérer l'importance d'une boutade qui n'est sans doute qu'une allusion humoristique au proverbe : aide-toi, le ciel t'aidera.

Par ailleurs, il semble bien que Beethoven a incliné vers un rationalisme à la Joseph II. L'anecdote d'après laquelle il aurait dit à Blöchlinger, en 1819 : « Après tout, le Christ n'est pas autre chose qu'un juif crucifié » est peut-être sujette à caution ([70]). Mais en 1820 on trouve dans un *Cahier de conversation,* de la main de Beethoven : « Socrate et Jésus furent mes modèles » ([71]), ce qui semble indiquer que, pour Beethoven, le sentiment religieux se serait réduit à une préoccupation morale. En 1815, une note inscrite par Beethoven sur une feuille de papier à côté de citations de Herder a un accent d'enthousiasme religieux panthéiste ([72]). Sur un carnet d'esquisses de la même année on trouve quelques phrases dont le sens est analogue ([73]).

66. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild,* 86.

67. K. Weinmann, article cité, 21.

68. « O Vorsehung — lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen ! — So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. — O wann — o wann, o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen ! — Nie? — nein — o, es wäre zu hart ! » (A. Leitzmann, *Beethovens persönliche Aufzeichnungen,* 8).

69. « *Fine* mit Gottes Hülfe. — O Mensch, hilf dir selber .» — Cf. TDR, III, 430.

70. Th. Frimmel (*Beethoven-Handbuch,* II, 115 et suiv.) conclut à l'authenticité probable du propos. Cf. aussi *ibid,* I, 178. L'opinion contraire est soutenue par A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild,* 19. L'expression est sans doute empruntée à un ouvrage rationaliste de Spittler, *Geschichte der christlichen Kirche,* où il est question de « la révolution que fit un juif de naissance, nommé Jésus ». Cf. A. Schmitz, ouv. cité, 84.

71. « Socrates und Jesus waren meine Muster. » Cité d'après A. Schmitz, ouv. cité, 89.

72. « ... Ist es doch, als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande : Heilig, heilig ! Im Walde Entzücken ! Wer kann alles ausdrücken?... » (A. Leitzmann, ouv. cité, 19).

Une autre nuance de l'expression du sentiment religieux de Beethoven est due à l'intérêt qu'éveillèrent en lui les travaux d'un groupe d'orientalistes, dont le principal est Hammer-Purgstall, et surtout leurs traductions d'ouvrages persans ou hindous. Il fit de quelques-unes de ces traductions une lecture attentive, prouvée par des passages qu'il a relevés dans le drame de *Sakontala,* de Kalidasa, et dans d'autres ouvrages qu'on n'a pas pu encore identifier tous, mais dont l'origine orientale est certaine. Des textes relevés en 1815 expriment la toute-puissance et l'éternité de Dieu, son omniscience et son omniprésence, et peuvent par conséquent être rapprochés des textes panthéistes cités plus haut. Ils indiquent aussi chez Beethoven une préoccupation morale ([74]).

Sur la fin de sa vie, rapporte Schindler, Beethoven avait écrit lui-même les phrases suivantes, qu'il avait fait encadrer et qu'il gardait toujours sous les yeux sur sa table de travail :

> « Je suis ce qui est. — Je suis tout ce qui est, qui fut et qui sera Aucun mortel n'a soulevé mon voile. — Il existe seul par lui-même et à cet Unique toutes choses doivent leur existence ([75]). »

La première partie de cette inscription se rapporte à Isis et vient de Plutarque. Ces textes d'origine égyptienne, fort à la mode au dix-huitième siècle, qui leur donnait un sens panthéiste, sont parvenus à Beethoven par une voie longtemps considérée comme obscure. Il est probable qu'il les a trouvés dans deux conférences faites dans une loge maçonnique viennoise par Reinhold et publiées plus tard par lui sous le pseudonyme de Frère Decius ([76]). Faut-il voir dans le fait que Beethoven leur accordait une importance particulière l'indication d'une sympathie pour la maçonnerie ou celle d'un penchant vers le panthéisme? Pour un esprit philosophique et systématique, le choix serait sans doute

73. « Allmächtiger im Walde ! Ich bin selig, glücklich im Wald; jeder Baum spricht durch dich. O Gott ! welche Herrlichkeit ! In einer solchen Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe, Ruhe, ihm zu dienen » (A. Leitzmann, ouv. cité, 25). Texte déjà reproduit, précédé de l'indication : « Aufm Kahlenberg 1815 Ende September », dans TDR, III, 505, note.

74. « Auf deiner Wanderschaft über der Erde, wo die Pfade bald hoch, bald niedrig gehen und der rechte selten kenntlich ist, wird allerdings die Spur deiner Tritte nicht immer gleichförmig sein; aber die Tugend wird dich in gerader Richtung immer vorwärts treiben. Der wahre Weise kümmert sich nicht ums Gute oder Böse in dieser Welt. Befleissige dich also, diesen Gebrauch deiner Vernunft zu erhalten, denn solcher Gebrauch ist im Leben eine köstliche Kunst » (TDR, III, 192 et suiv.; A. Leitzmann, ouv. cité, 22-24 [extraits cités, 24]).

75. « Ich bin, was da ist. — Ich bin alles, was ist, was war und was seyn wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. — Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Daseyn schuldig » (A. Schindler, *Biographie,* 240).

76. A. Schmitz, ouv. cité, 87.

obligatoire entre les deux interprétations. Mais on peut se demander si dans l'esprit d'un artiste il ne peut pas y avoir place pour des idées contradictoires dont il s'accommode sans songer à les approfondir et à justifier logiquement leur voisinage. Tel peut bien avoir été le cas pour Beethoven, dont le souci principal était la musique et non la théologie.

Un livre qui intéressa beaucoup Beethoven et dont le contenu a dû correspondre assez bien à sa conception de la religion est celui de Christian Sturm : *Réflexions sur les œuvres de Dieu dans le domaine de la Nature et de la providence* ([77]). Il en a annoté ou marqué de traits de crayon de nombreux passages ([78]). Dans cette anthologie, destinée à faciliter aux gens peu instruits la connaissance de la nature en présentant chaque objet « sous le jour qui le ferait paraître important et intelligible au chrétien le plus vulgaire » et aussi à indiquer aux lecteurs « comment ils pourraient employer le domaine de la nature comme école du cœur » ([79]), Beethoven semble avoir été surtout intéressé par les passages où l'auteur célèbre la sagesse de l'organisation de l'univers pour l'utilité de l'homme, surtout pour son utilité morale, avec cette conclusion que l'homme doit avoir confiance en Dieu et s'en remettre à lui ([80]). Chercher Dieu dans la nature, telle fut l'attitude religieuse essentielle de Beethoven. Le livre de Sturm correspondait trop bien à cette tendance pour ne pas devenir un des ses livres de chevet.

Quant aux preuves que Beethoven resta bon catholique, elles ne manquent pas. Lorsqu'il eut à s'occuper de l'éducation de son neveu Karl, il ne négligea pas son instruction religieuse. Les *Cahiers de conversation* contiennent des notes indiquant que Beethoven tenait à ce que Karl se confessât régulièrement. Après la tentative de suicide de Karl, on y voit aussi Beethoven préoccupé d'obtenir pour son neveu la visite d'un prêtre ([81]). Diverses anecdotes montrent aussi Beethoven toujours respectueux en présence de prêtres. Dans les lettres à l'archiduc Rodolphe, l'expression de la foi religieuse, simple et sincère d'accent, est fréquente. Il arrive même que Beethoven demande à l'archiduc sa bénédiction ([82]).

77. *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung*. Beethoven possédait l'édition de 1811, mais doit avoir connu l'ouvrage avant cette date. Cf. L. Schiedermair, *Der junge Beethoven*, 306. — L. Nohl (*Beethovens Brevier*, 80) indique que Beethoven en possédait aussi une édition plus ancienne.

78. Reproduits dans L. Nohl, *Beethovens Brevier*, 111-147.

79. D'après la préface de la troisième édition (1785). Cité par L. Nohl, *Beethovens Brevier*, 81.

80. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 91-93.

81. L. Schiedermair, ouv. cité, 329; A. Schmitz, ouv. cité, 90.

82. BBr-KAL, IV, 114, 115, 329; BBr-PREL, II, 326, 328; III, 69.

Sur son lit de mort, Beethoven demanda l'assistance d'un prêtre et reçut les derniers sacrements avec ferveur. Soit avant, soit après, suivant deux traditions divergentes, il aurait dit à ses familiers présents : « *Plaudite, amici, finita est comœdia* », paroles où certains biographes ont voulu voir une expression d'athéisme ([83]). Pareille attitude morale immédiatement après l'extrême-onction est peu vraisemblable chez Beethoven. Mais même si ces paroles ont été prononcées après le sacrement, il ne semble pas qu'elles doivent nécessairement exprimer la dérision d'une cérémonie religieuse. Il n'est même pas certain qu'elles s'appliquent à l'impuissance de la médecine devant la mort. Elles peuvent signifier tout simplement : ma vie s'achève ([84]).

Telle est donc la façon dont les principaux documents permettent de reconstituer l'attitude religieuse de Beethoven. Catholique par son origine et son éducation, il a, au fond de lui-même, gardé toujours l'orthodoxie de la croyance et le respect de la doctrine dans laquelle il avait été élevé. Mais il a aussi subi l'influence de divers courants d'idées de son époque. Il a concilié, sans trop se soucier des disparates, son catholicisme avec une tendance rationaliste et aussi avec une conception sentimentale voisine du panthéisme. Peut-être est-il allé parfois, tout au moins en paroles, jusqu'à quelques accès d'athéisme. Mais pour l'essentiel, il a gardé une foi simple, dépourvue de subtilité, et, lorsque les circonstances l'ont amené à manifester ses sentiments religieux, il s'est trouvé d'accord avec la doctrine catholique et ses représentants. Suivant les circonstances et les influences qui s'exercèrent sur lui, le sentiment religieux de Beethoven a pu prendre différentes nuances, parfois fort éloignées les unes des autres. Malgré ces variations explicables par des tendances de son époque, la religion de son enfance est restée la sienne.

Il serait difficile de prouver que l'expression musicale du sentiment religieux tient une grande place dans les deux cantates que Beethoven composa à Bonn, en 1790, l'une pour déplorer la mort de Joseph II, l'autre pour célébrer l'avènement de Léopold II. Dans la première, après un récit exposant les méfaits de l'hydre Fanatisme, vomie par l'enfer, un air de basse annonce l'arrivée de Joseph « avec une force divine » ([85]). Un bref arpège ascendant en syncopes, fréquemment répété à l'orchestre, exprime sans doute l'énergie du héros. Mais on ne saurait affirmer que l'origine divine de cette énergie soit sensible ailleurs que dans les paroles. Un peu plus loin, après le triomphe de Joseph

83. Cf. V. D'INDY, *Beethoven*, 104, note.

84. Cf. TDR, V, 484 et suiv.; Th. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, I, 344.

85. « Da kam Joseph mit Gottes Stärke » (*Beethovens Werke*, série 25, 13).

sur le monstre, un air avec chœur proclame que « le soleil envoya la chaleur de divins rayons » ([86]). La mélodie aux souples vocalises doit, par contraste avec ce qui a précédé, donner une impression de calme après la victoire. Mais on ne voit pas que l'idée de la puissance divine y soit soulignée d'une façon quelconque. Dans la cantate en l'honneur de Léopold II, le récit du début, rappelant la douleur du peuple allemand au moment de la mort de Joseph, mêle bizarrement la mythologie germanique et le nom du Dieu d'Israël : « Alors les fils de Teut crièrent aux étoiles : Malheur, malheur! Avec compassion Jéhovah abaissa les yeux sur eux » ([87]). Un peu plus loin, un air de soprano, mêlant cette fois la mythologie grecque à la chrétienne ou à la juive, dit : « N'entends-tu pas retentir les saluts des anges, doux comme le murmure des harpes, parce que, pour te couronner de bénédictions, Jéhovah a regardé du haut de l'Olympe? » ([88]). La seule indication certaine d'expression d'un sentiment religieux est, dans cet air, une ample vocalise sur le mot *Segen* ([89]). Il faut enfin signaler, dans le chœur final, un emprunt manifeste à l'*Ode à la Joie* de Schiller : « Prosternez-vous, millions d'hommes, devant l'autel fumant, levez les yeux vers le Maître des Trônes qui a fait naître pour vous cette félicité ([90]). » La musique de ce chœur (*un poco allegro e maestoso*) exprime une joie solennelle, sans qu'on puisse y discerner avec certitude la part que peut avoir le sentiment religieux. Il n'y a donc pas lieu d'insister autrement sur ces œuvres de jeunesse, qui n'ont guère d'autre intérêt que de montrer combien, à vingt ans, Beethoven maniait déjà avec sûreté, en vue de l'effet vocal ou sonore, les voix humaines et les instruments ([91]).

Dans la série des lieder de Beethoven, le choix des textes mis en musique indique l'importance du sentiment religieux diversement exprimé. Les principaux de ces lieder religieux sont : *A l'espérance,* de Tiedge, deux fois mis en musique, vers 1804 (op. 32) et en 1815 (op. 94); six lieder de Gellert, en 1803 (op. 48) : *Imploration, L'amour du prochain, Sur la mort, La louange de Dieu dans la nature, Puissance et Providence de Dieu, Chant de pénitence;* le *Chant du sacrifice,* de Matthisson, quatre fois mis en musique sous des formes différentes entre 1795 et 1823; le

86. « Und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit » (*Ibid.*, 28-29).

87. « Da riefen die Söhne Teuts gegen die Sterne : weh ! weh ! Erbarmend sah Jehovah herab » (*Ibid.*, 57).

88. « Hörst du nicht der Engel Grüsse — süss wie Harfenlispel tönen — weil mit Segen dich zu krönen — vom Olymp Jehovah sah? » (*Ibid.*, 68-69).

89. *Ibid.*, 70-71.

90. « Stürzet nieder, Millionen, — an dem rauchenden Altar — Blicket auf zum Herrn der Thronen — der euch dieses Heil gebar » (*Ibid.*, 96).

91. P. Bekker, *Beethoven*, 356.

Chant de la caille, de Sauter, publié en 1804, et le *Chant du soir sous le ciel étoilé*, de Gœthe, en 1820 ([92]). On peut en dégager les caractéristiques suivantes . la splendeur de la nature manifeste Dieu (*A l'espérance, La louange de Dieu dans la nature, Puissance et providence de Dieu, Chant du sacrifice, Le chant de la caille, Chant du soir*); le Seigneur est indulgent et miséricordieux (*A l'espérance, Prière, L'amour du prochain, Chant de pénitence*); la félicité dans l'au-delà récompensera la foi ici-bas (*A l'espérance, Chant de pénitence, Le chant de la caille, Chant du soir*); il faut songer à la mort (*De la mort, Chant du soir*); avec l'esprit religieux va de pair la préoccupation morale (*L'amour du prochain, Chant du sacrifice*). Au point de vue musical, l'étude de ces lieder fait apparaître chez Beethoven le souci d'exprimer le sentiment indiqué par les paroles au moyen de contrastes dynamiques (*La louange de Dieu dans la nature, Puissance et providence de Dieu, Chant de pénitence, A l'espérance* op. 94, *Chant du soir*), par l'usage du récitatif (*Prière, De la mort, A l'espérance* op. 94, *Le chant de la caille*), par le changement de mouvement ou de rythme (*Chant de pénitence, A l'espérance* op. 94, *Le chant de la caille*), par le changement de tonalité (passage de la mineur à ré majeur, à sol majeur, à mi bémol majeur, ut majeur et sol majeur dans *A l'espérance* op. 94) et, bien entendu, par les inflexions de la ligne mélodique et par les enchaînements harmoniques ([93]). On peut donc conclure que Beethoven a montré par la valeur expressive de sa musique l'importance qu'avaient pour lui les faces diverses du sentiment religieux qu'exprimaient les poésies choisies par lui comme support de son inspiration ([94]).

L'oratorio du *Christ au Mont des Oliviers* (op. 85) ne mérite pas, du point de vue de l'expression du sentiment religieux, une étude détaillée. L'œuvre, composée sans doute entre 1799 et 1801, exécutée pour la première fois en 1803, a remporté un succès considérable. Mais elle est inégale et, en bien des endroits, vise à faire briller le chanteur plutôt qu'à exprimer musicalement les sentiments profonds des personnages. Beethoven lui-même n'a pas admiré sans réserves son propre ouvrage. Le 23 août 1811, écrivant à Breitkopf et Härtel au sujet de l'édition du *Christ au Mont des Oliviers*, il juge le poème « extrêmement mauvais » ([95]). Le 9 octobre de la même année, il écrit aux mêmes correspon-

92. Lieder avec accompagnement de piano dans *Beethovens Werke*, série 23; *Opferlied* (Matthisson) pour soli, chœur et orchestre (1823) (*Ibid.*, série 25, 175).

93. L. SCHIEDERMAIR, *Die Gestaltung weltanschaulicher Gedanken in der Vokalmusik Beethovens*, 49-51.

94. L. SCHIEDERMAIR, ouv. cité, 65.

95. BBr-KAL, II, 31, nº 249; BBr-PREL, I, 252, nº 190.

dants qu'il s'agit là de son premier ouvrage de ce genre, composé rapidement, dans des circonstances peu favorables et dans un style qu'il n'emploierait plus aujourd'hui, et rappelle que Rochlitz a jugé comique le chœur des disciples en ut majeur ([96]). Seul le début est intéressant par son sombre prélude en mi bémol mineur et par le premier récitatif de Jésus, où l'expression de l'angoisse et l'appel à la pitié de Dieu sont soulignés par une déclamation musicale qui ne manque pas de force dramatique, par des changements de mouvement et de rythme et par des modulations ([97]). Dans le récitatif n° 3, le séraphin proclame la volonté de Jéhovah sur un ton solennel, soutenu par de larges accords des instruments à vent ([98]). Le récitatif n° 4 exprime par le procédé de la déclamation musicale la résolution du Christ qui accepte la mort sur la croix et promet aux défunts une résurrection glorieuse ([99]). Jésus pourrait ici être considéré comme un héros beethovenien, dont le sacrifice assurera la victoire. Mais ni le poème de Huber ni la musique n'insistent suffisamment dans ce sens pour donner quelque consistance à cette interprétation. Le reste de l'œuvre ressortit plutôt au style de l'opéra qu'à celui de l'oratorio. D'une façon générale, ce qui s'y exprime est moins un véritable sentiment religieux que l'angoisse humaine du Christ en face de sa tâche et le pittoresque de son arrestation au milieu de disciples qui ne le défendent pas, malgré les rodomontades de Pierre.

La *Messe en ut majeur* op. 86, composée en 1807 sur commande du prince Esterhazy, n'a été publiée qu'en 1812. Une anecdote célèbre prétend qu'après la première audition de l'œuvre, le 13 septembre 1807, le prince aurait exprimé sa surprise en face d'une œuvre dont le style lui paraissait s'écarter inexplicablement de ce qu'il considérait comme les règles traditionnelles du genre ([100]). Le 8 juin 1808, Beethoven, proposant à Breitkopf et Härtel d'éditer sa messe, leur écrivait d'ailleurs :

> « ... Je crois pourtant que j'ai traité le texte comme il n'a pas été souvent traité » ([101]).

On peut penser que c'est cette originalité consciente de Beethoven dans l'interprétation musicale du texte liturgique qui avait provoqué l'étonnement du prince. Le style courant des nombreuses messes composées à l'époque est en effet contrapuntique. Par

96. BBr-KAL, II, 36, n° 253; BBr-PREL, IV, 78, n° 1062.
97. *Beethovens Werke*, série 19, n° 205, 1-9.
98. *Ibid.*, 49.
99. *Ibid.*, 57.
100. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 130-131, article *Esterhazy*.
101. BBr-KAL, I, 227 et suiv.; BBr-PREL, IV, 34 et suiv.

contre, la messe de Beethoven ne contient que peu de passages en style fugué, et leur développement n'est jamais poursuivi avec ampleur ([102]). De plus, on peut relever la prédominance des voix sur l'orchestre et le soin avec lequel l'expression musicale est mise au service de celle des paroles, respectant à la fois la prosodie et soulignant dans le détail le sens du texte ([103]).

L'imploration du *Kyrie* a de l'intensité et une sorte de vie dramatique par l'opposition, comme en un dialogue, des voix solistes et du chœur. Le *Gloria, allegro con brio,* en ut majeur, fait, au début, fuser à l'orchestre des gammes joyeuses sur un *tutti fortissimo.* Par contraste, Beethoven fait ressortir *Et in terra pax, pax hominibus bonæ voluntatis,* psalmodié d'abord *piano* par le chœur et accompagné par peu d'instruments ([104]). Un peu plus loin, *adoramus te* transporte brusquement les sonorités des voix à l'octave inférieure et réduit l'orchestre au quatuor à cordes jouant *pianissimo,* pour mieux mettre en valeur le *glorificamus te* en canon *fortissimo* qui suit ([105]). Puis c'est un nouveau dialogue entre une ou plusieurs voix solistes et le chœur qui affirme la toute-puissance du Seigneur en répétant, en un *fortissimo* explosif, *Deus omnipotens* ([106]); ce dialogue continue dans le *Qui tollis,* qui fait succéder le ton mélancolique de fa mineur à l'éclatant ut majeur, le mouvement d'*andante mosso* à l'*allegro con brio* et le rythme 3/4 à celui de 4/4, avec, comme caractéristique supplémentaire, un rythme obstiné de syncopes à l'orchestre ([107]), et le chœur insiste sur la prière *Miserere nobis,* répétée chaque fois avec un *crescendo* ([108]). La tonalité d'ut majeur reparaît, *allegro ma non troppo,* pour le *Quoniam tu solus,* chanté par le chœur en imitations canoniques ([109]) évidemment expressives d'enthousiasme.

Le *Credo,* en ut majeur, débute par l'affirmation plusieurs fois répétée, d'abord *piano,* puis *forte* et sur un rythme de plus en plus précipité : *credo* ([110]). Cette déclaration, dont l'énergie croissante semble destinée à réduire au silence un contradicteur possible, et la réponse tout aussi énergique de l'orchestre engendrent un rythme

102. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch,* I, 403, article *Messen.*
103. A. Schmitz, *Beethoven,* 141.
104. *Beethovens Werke,* série 19, n° 204, 14.
105. *Ibid.,* 16.
106. *Ibid.,* 21.
107. *Ibid.,* 25 et suiv.
108. *Ibid.,* 25-26, 29-30.
109. *Ibid.,* 33 et suiv.
110. *Ibid.,* 50.

qui va soutenir tout le développement et dont l'insistance ne peut correspondre qu'à une répétition de l'affirmation : je crois. Le passage : *et incarnatus est,* qui évoque l'existence terrestre du Christ et sa passion, est en mi bémol *adagio,* à 2/4, et fait alterner en imitations les solistes et les voix du chœur ([111]). Le ton d'ut majeur reparaît, *allegro ma non troppo* à 4/4, pour un développement fugué : *et resurrexit* ([112]), où diverses répétitions de mots ou d'expressions insistent sur la toute-puissance du Seigneur et l'éternité de son règne : *et iterum venturus est cum gloria, cum gloria, judicare, judicare vivos et mortuos, cujus regni non, non, non erit finis, non, non* ([113]). De même, une répétition caractéristique, sur le rythme du *credo,* insiste sur l'espoir en la vie éternelle : *et exspecto, et exspecto resurrectionem mortuorum* ([114]). Toujours en ut majeur, un *fugato* à 2/2 *vivace* chante les félicités de l'existence céleste : *et vitam venturi sæculi* ([115]).

Le *Sanctus* commence par proclamer, sur un *adagio* à 4/4, en la majeur, mais avec une modulation passagère en si bémol mineur : *Sanctus, sanctus, sanctus dominus Deus Sabaoth* ([116]). Puis un *allegro* chante en imitations : *Pleni sunt cœli* ([117]). Un *allegretto ma non troppo* en fa majeur 2/4 répète avec insistance : *Benedictus qui venit in nomine Domini* ([118]), et le morceau se termine par la répétition de l'*Osanna* en la majeur, *allegro* 4/4 ([119]).

L'*Agnus Dei* débute en ut mineur, *poco andante* à 12/8 ([120]). Le chœur seul répète, en insistant sur les paroles essentielles : *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis!* avec des alternances de *forte* et de *piano* qui accentuent l'impression d'imploration tantôt angoissée, tantôt humble. Sur une hésitation du chœur (*Dona, dona*) intervient une modulation vers ut majeur, et les solistes attaquent : *Dona nobis pacem* à 4/4, *allegro ma non troppo* ([121]). Le chœur fait écho : *pacem,* puis c'est une alternance des solistes et du chœur implorant la pitié et la paix. Le morceau se termine par une dernière demande de paix sur la musique du début du *Kyrie,* à laquelle s'enchaîne une conclusion de quelques mesures à peine, *piano* ([122]).

111. *Ibid.*, 63 et suiv.
112. *Ibid.*, 68.
113. *Ibid.*, 71-74.
114. *Ibid.*, 80.
115. *Ibid.*, 82-91.
116. *Ibid.*, 92-93.
117. *Ibid.*, 94 et suiv.
118. *Ibid.*, 100-116.
119. *Ibid.*, 97-99, 116-118.
120. *Ibid.*, 119.
121. *Ibid.*, 126.
122. *Ibid.*, 138.

Cette analyse des principales modulations, des changements de rythme, de mesure et de mouvement, de l'alternance des groupes d'exécutants et des répétitions insistantes de certaines paroles montre quels sont les éléments du texte de la messe que Beethoven a particulièrement soulignés et par conséquent considérés comme essentiels. C'est d'abord l'affirmation de la gloire du Seigneur, de sa toute-puissance et de son éternité. Puis, par contraste, l'humilité et l'angoisse de l'homme qui implore la miséricorde divine, demande la paix, affirme sa foi et proclame son espérance en la vie future. Chacune des parties de l'œuvre forme un tout bien équilibré, la réapparition du *Kyrie* à la fin témoigne du souci de donner à l'ensemble une unité organique. Mais rien dans la *Messe en ut* n'indique que Beethoven ait cherché à exprimer une conception religieuse personnelle. S'il s'écarte de la tradition alors courante des compositeurs religieux. c'est seulement au point de vue musical. Ce qu'il y a d'original dans l'œuvre est simplement du ressort de la technique et ne semble pas provenir d'un défaut d'orthodoxie chez son auteur.

Un long intervalle sépare la *Messe en ut* de la *Messe en ré majeur* ou *Missa solemnis*, op. 123, dont la composition, commencée en 1818 à l'intention de l'archiduc Rodolphe, qui allait devenir archevêque d'Olmütz en 1819, fut terminée seulement en 1823 ([123]). Beethoven la considérait lui-même comme la plus grande œuvre qu'il eût écrite jusque-là ([124]) ou comme « la plus réussie » ([125]). Nulle part il n'a proclamé avoir traité le texte d'une façon originale, comme il l'avait fait pour la *Messe en ut*. Mais, soit en raison de la longueur de son œuvre, soit pour allécher les souscripteurs possibles auxquels il s'adresse, il indique dans presque chacune des lettres qu'il écrit pour proposer sa messe qu'elle peut être exécutée aussi comme oratorio ([126]). Le 23 janvier 1924, il formule la même précision dans une lettre adressée à la société des Amis de la musique à Vienne ([127]).

Ce n'est pas ici le lieu de se demander si Beethoven a vraiment, dans sa *Missa solemnis*, sacrifié au style narratif de l'oratorio ou si, en indiquant cette tendance, il cherchait surtout à favoriser les exécutions de son œuvre ailleurs qu'à l'église, où

123. Pour les circonstances de la composition de la *Messe en ré*, cf. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 414, article *Missa solemnis*.

124. Lettre à C. F. Peters, du 5 juin 1822. Cf. BBr-KAL, IV, 137; BBr-PREL, II, 347.

125. Lettre à l'ambassadeur de Hesse à Vienne, 23 janv. 1823 (BBr-PREL, IV, 156).

126. Lettre citée du 23 janvier 1923; au grand-duc de Hesse, 5 février 1823; à Zelter, 8 février 1923; à Gœthe, même date; à la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, 21 juin 1823 (BBr-KAL, IV, 186, 189, 190; BBr-PREL, III, 7, 8, 9, 50).

127. « Eigentlich ist die grosse Messe mehr im Oratoriumstil und wirklich besonders auf den Verein berechnet » (BBr-KAL, V, 3; BBr-PREL, III, 94).

ses vastes proportions la rendaient difficilement utilisable, et dans des pays non catholiques ([128]). Il s'agit uniquement de rechercher comment le sentiment religieux s'y exprime.

L'intention expressive de Beethoven a été signalée par lui-même en quelques endroits de sa *Messe en ré* : Ainsi au début du *Kyrie* il écrivait : « venue du cœur, puisse cette œuvre aller aussi au cœur » ([129]). Le *Kyrie* et le *Sanctus* portent également, à côté de l'indication de leur mouvement d'exécution, celle de l'expression à leur donner : « Avec recueillement » ([130]). Dans l'*Agnus Dei* on trouve aussi la mention : « Demande de paix intérieure et extérieure » ([131]).

Dans le *Kyrie,* où Beethoven fait dialoguer le chœur et le groupe des solistes, l'expression de plainte et d'imploration est obtenue par le *crescendo* et le *diminuendo* successifs appliqués à la même phrase musicale, dont les sonorités s'enflent par conséquent, puis diminuent ([132]). Il faut relever que Beethoven marque une différence très nette entre le *Kyrie eleison* et le *Christe eleison.* Les développements consacrés à la première formule, au début et à la fin, *assai sostenuto* 2/2, sont surtout rythmiques et ressortissent à la déclamation musicale. Le développement central, *Christe eleison,* est un *andante assai ben marcato* à 3/2, en si mineur, de style canonique et mélodique, avec, sur *eleison,* d'amples vocalises rappelant la *jubilatio* des anciens motets religieux ([133]).

Le *Gloria,* en ré majeur, *allegro vivace* à 3/4, débute par un enthousiaste *fortissimo* fugué ([134]). Par contraste, le passage *Et*

128. Les *Cahiers de conversation* de la Bibliothèque nationale de Prusse contiennent plusieurs indications en faveur de cette dernière hypothèse :

Le cahier n° 31 (110), d'avril-mai 1823, porte ce propos du Dr Bach (p. 8 *b*) : « Das Mozartsche Requiem die Oratorien von Haendl hat man auch immer im Concert Saalen gegeben » (*sic*).

Dans le cahier n° 32 (113), de mai 1823, Carl Czerny a écrit (p. 8 *a*) : « Könnte ich einmal den schönen deutschen Text zu Ihrer Messe kennen lernen — dadurch wäre es auch als Cantate fürs Protestantische Deutschland nützlich ».

Dans le cahier n° 33 (45), de mai 1823, c'est Schindler qui donne son avis (p. 7 *b*) : « Diess wäre ein grosser Vortheil für dieses Werk, u vielleicht gelingt es, den H. Scholz dafür zu gewinnen einen deutschen Text unterzulegen wie bei der ersten Messe (8 *a*) es frägt sich, woher den Text nehmen zu diesem Coloss ».

Dans le cahier n° 101 (122), de février 1826 (ou plutôt de janvier 1927, d'après une remarque du Dr Ebert dans un cahier joint à la collection de la Bibliothèque nationale de Prusse [cf. lettre de Ch. Neate et réponse de Beethoven dans TDR, V, 159]), au cours d'une conversation de Beethoven avec son frère et son neveu sur un projet de voyage en Angleterre, Karl écrit (p. 9 *b*) : « Die Messe kann ja den Winter noch ganz leicht als Oratorium in London gegeben werden ».

129. « Von Herzen möge es wieder zu Herzen gehen. » — Cette citation n'est pas reproduite dans l'édition Breitkopf des œuvres de Beethoven. Cf. TDR, IV, 332.

130. « Mit Andacht » (*Beethovens Werke,* série 19, n° 203, 1 et 164).

131. « Bitte um innern und äussern Frieden » (*Ibid.,* 214.)

132. *Ibid.,* 4-7, 14-22.

133. *Ibid.,* 8-14.

in terra pax hominibus bonæ voluntatis est psalmodié *piano* par le chœur soutenu seulement par le quatuor à cordes et des tenues de deux cors ([135]). Il faut signaler, dans le passage suivant, le *pianissimo* subit sur *Adoramus te,* au milieu du *fortissimo* qui proclame : *Laudamus te, benedicimus te, ...glorificamus te* ([136]). Après une modulation qui amène le ton de si bémol, un *meno allegro* mélodique et canonique chante : *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* ([137]) avec une vocalise sur *gloriam.* Le premier mouvement et la déclamation musicale reparaissent sur *Domine deus, rex cœlestis* ([138]). En opposition subite avec le *pianissimo* du *Jesu Christe* éclate en fa majeur un *fortissimo : Domine deus, agnus Dei, filius patris* ([139]) qui amène un *larghetto* à 2/4, en fa majeur, qui module en ré majeur, puis en si bémol, et se termine par un retour à ré majeur, largement développé, sur *Qui tollis* ([140]). Il faut y relever l'insistance de l'imploration : *Miserere nobis,* qui après un *crescendo* fait jaillir l'exclamation : *Ah! miserere nobis* ([141]). Un *allegro maestoso* à 3/4, surtout rythmique, affirme avec force : *Quoniam tu solus sanctus* ([142]), puis vient le final : *In gloria Dei patris,* en style fugué, d'abord *allegro, ma non troppo e ben marcato* à 4/4 ([143]), puis *poco più allegro* à 2/2 ([144]), enfin *presto* à 3/4 ([145]).

Après quatre mesures d'orchestre, dont les deux premières semblent annoncer le ton de mi bémol, le *Credo* débute en si bémol, *allegro non troppo* à 4/4, par l'affirmation deux fois répétée : *Credo, credo* ([146]). D'autres répétitions de paroles insistent sur divers articles de foi : *unum Deum, patrem omnipotentem* ([147]), *unum dominum Jesum Christum* ([148]), etc. Un *adagio* très doux, en ré mineur, chante : *Et incarnatus est* ([149]) et est suivi d'un bref *andante* en ré majeur à 3/4 : *Et homo factus est* ([150]). Un *adagio espressivo* en ré mineur à 3/4 rappelle les souffrances de la Pas-

134. *Ibid.*, 23.
135. *Ibid.*, 29-30.
136. *Ibid.*, 33.
137. *Ibid.*, 38.
138. *Ibid.*, 42.
139. *Ibid.*, 46.
140. *Ibid.*, 49.
141. *Ibid.*, 59. — L'interjection « ah ! » a été sans doute ajoutée au texte par Beethoven après réflexion. Le *Cahier de conversation* n° 9 (38), de fin mars 1820 (Bibl. nationale de Prusse), porte, de sa main, les trois lignes suivantes (p. 45 *a*) : « Messe — Miserere nobis — ah ! — ». Au-dessous de « ah ! » est figurée une valeur de ronde.
142. *Ibid.*, 61.
143. *Ibid.*, 67.
144. *Ibid.*, 81.
145. *Ibid.*, 90.
146. *Ibid.*, 95.
147. *Ibid.*, 96-97.
148. *Ibid.*, 100-101.
149. *Ibid.*, 111.
150. *Ibid.*, 114.

sion : *Crucifixus*, etc. ([151]). Quelques mesures à peine en ut majeur, *allegro* à 4/4 annoncent : *Et resurrexit tertia die secundum scripturas*, puis un *allegro molto* en fa majeur à 2/2, où la déclamation exactement notée s'allie au style canonique, proclame : *Et ascendit in cœlum* sur une gamme ascendante ([152]). Un peu plus loin, l'annonce par le chœur que le Christ redescendra un jour sur terre est accompagnée à l'orchestre par une gamme descendante ([153]). L'emploi de ces procédés naïvement descriptifs remonte fort loin; J.-S. Bach lui-même, qui en usa fréquemment, ne les avait pas imaginés. Peut-être Beethoven les a-t-il employés ici pour se rapprocher des auteurs anciens, dans un passage où le contrepoint et la déclamation expressive se combinent. Le développement se termine par l'affirmation énergiquement répétée que le règne du Christ n'aura pas de fin : *non, non, non.* Un bref *allegro ma non troppo* en fa majeur à 4/4 fait reparaître, avec des modifications, le début du *Credo,* pour exprimer la croyance au Saint-Esprit, à l'Eglise catholique, au baptême, à la rémission des péchés et à la résurrection; tout ce passage est accompagné de la répétition de *credo, credo,* scandée par des voix du chœur ([154]). Enfin, sur *Et vitam venturi saeculi,* c'est un vaste développement fugué en si bémol à 3/2, d'abord *allegretto ma non troppo* ([155]), puis *allegro con moto* ([156]) et qui se termine par un *grave* ([157]) où les traits en gamme ascendante jouent un grand rôle et dont les sonorités sans cesse diminuées semblent finalement s'évanouir dans l'espace ([158]). Le *Sanctus* débute par un *adagio* fugué en ré majeur à 2/4 ([159]) pour les solistes, où la toute-puissance du Seigneur est exprimée par de lointains grondements de tonnerre que reproduit un trémolo de contrebasses, violoncelles et altos et un roulement de timbale ([160]). Vient ensuite, *allegro pesante* à 4/4, *Pleni sunt cœli et terra,* toujours fugué et toujours pour les solistes ([161]), puis, *presto* à 3/4, encore fugué et pour les solistes, *Osanna in excelsis* ([162]). Puis un *preludium* en sol majeur à 3/4, *sostenuto ma non troppo* ([163]), pour contrebasse, violoncelles et altos divisés, basson et flûtes, amène le *Benedictus* en sol majeur à 12/8, *andante molto can-*

151. *Ibid.*, 116.
152. *Ibid.*, 121.
153. *Ibid.*, 125.
154. *Ibid.*, 131.
155. *Ibid.*, 137.
156. *Ibid.*, 146.
157. *Ibid.*, 157.
158. *Ibid.*, 162-163.
159. *Ibid.*, 164.
160. *Ibid.*, 167.
161. *Ibid.*, 168.
162. *Ibid.*, 173.
163. *Ibid.*, 176.

tabile e non troppo mosso ([164]) : Un violon solo accompagné par deux flûtes se dégage de la masse de l'orchestre, tandis que les solistes d'abord, puis le chœur chantent en imitations. Une modulation en ut majeur vient éclairer le développement ([165]) que le chœur termine par un *Osanna* fugué ([166]).

L'*Agnus Dei* commence *adagio* en si mineur à 4/4 ([167]). La basse solo chante le début de la prière, auquel, de temps en temps, le chœur masculin fait écho. Les autres voix solistes continuent, le chœur faisant écho, puis le chœur répète seul le début et amène un *allegro vivace* à 6/8 où il répète avec insistance : *Dona nobis pacem.* C'est au début de ce passage que Beethoven a écrit sur la partition : « Demande de paix intérieure et extérieure » ([168]). La supplication se fait plus véhémente, les solistes se joignent au chœur. Soudain, sur une modulation en si bémol, *allegro assai* à 4/4, une timbale bat un rythme de marche militaire ([169]). Une fanfare de trompettes y ajoute, d'abord *pianissimo,* puis plus fort, comme si elle s'approchait, sa mélodie scandée. L'alto solo, puis le ténor répètent l'appel à la pitié du Seigneur, en récitatif et timidement (*timidamente — ängstlich,* indique Beethoven) pendant que le quatuor et la timbale font entendre, d'abord *piano,* puis *crescendo,* un grondement menaçant qui atteint sa pleine force lorsque le chœur répète *forte,* comme épouvanté : *Miserere nobis!* ([170]). Puis le 6/8 reparaît avec son mouvement, en fa majeur, et les solistes reprennent en imitation : *Dona nobis pacem.* Une modulation amène le ton de ré majeur ([171]), et le chœur et les solistes développent en canon *Dona nobis pacem* jusqu'à un *presto* 2/2 ([172]) qui, après une introduction orchestrale, module en si bémol pour permettre au chœur et au soprano solo de clamer : *Agnus Dei, dona pacem* ([173]). Le 6/8 fait sa réapparition avec un tonnerre lointain ([174]), puis, au bout de quelques mesures à peine, la tonalité de ré majeur s'établit définitivement pour la conclusion, où solistes et chœur répètent, tantôt *piano,* tantôt avec énergie : *Dona nobis pacem.* C'est à peine si, dans les intervalles, la timbale fait encore entendre son rythme de marche qui diminue et s'éteint peu à peu ([175]).

164. *Ibid.*, 179.
165. *Ibid.*, 189-191
166. *Ibid.*, 198.
167. *Ibid.*, 203.
168. *Ibid.*, 214.
169. *Ibid.*, 225.
170. *Ibid.*, 226-227.
171. *Ibid.*, 231.
172. *Ibid.*, 239.
173. *Ibid.*, 244.
174. *Ibid.*, 248.
175. *Ibid.*, 256-257.

Malgré tout ce qui la sépare de la *Messe en ut,* ses proportions infiniment plus vastes et la différence des styles de composition, la *Messe en* ré ne semble pas indiquer de changement essentiel dans l'attitude de Beethoven vis-à-vis de la religion. Comme en 1808, Beethoven affirme la gloire et la toute-puissance du Seigneur. Toutefois, il marque ici une différence entre le Père glorieux et le Fils plus accessible aux prières des hommes. On adore le premier, on implore le second qui a connu l'angoisse de l'épreuve et en a triomphé. Peut-être, dans le *Credo,* le peu d'insistance que met Beethoven à proclamer sa foi en l'Eglise catholique, au Saint-Esprit et au baptême ([176]) indique-t-il qu'il considère comme accessoires la troisième personne de la Trinité et l'organisation terrestre du catholicisme. Le fait est frappant, car justement le *Credo* met en valeur chacun des articles de foi essentiels en leur consacrant des développements distincts par la tonalité, le rythme et le style de la composition. Mais il est excessif de conclure que Beethoven considère comme négligeables ces éléments de la foi dont il accompagne l'énumération par la répétition de : *credo, credo* ([177]). Il semble plutôt que Beethoven, qui a cherché son inspiration surtout dans les éléments sentimentaux et mystiques de la religion, a ainsi été amené à moins insister sur l'Esprit et sur un rite ou une organisation dont rien ne permet de croire qu'il méconnaissait la valeur. Ce mysticisme est sans doute le plus clairement exprimé dans le *Benedictus,* précédé d'un prélude instrumental, comme si la parole était trop grossière pour le sentiment d'adoration qu'il s'agit de manifester, et accompagné par un solo de violon dont la mélodie court à travers tout le développement vocal. Cette foi mystique redoute les épreuves, elle implore la paix « intérieure et extérieure », la dernière étant menacée par la guerre (fanfare militaire), la première par l'opposition évidemment symbolique entre les groupes d'instruments et de voix. La puissance du Seigneur et sa bonté se manifesteront principalement dans cette paix intérieure et extérieure que les hommes implorent de lui, dans l'aide qu'il leur accordera pour surmonter l'épreuve. Comme dans la *Messe en ut,* Beethoven exprime une grande espérance, mais ce n'est pas seulement celle de la vie future. Le sentiment religieux rejoint l'idée d'humanité, la vraie religion, dont la *Messe en ré* a mis en valeur les éléments essentiels, doit instaurer la paix sous toutes ses formes.

Ce sentiment religieux, Beethoven ne l'a pas seulement exprimé, dans la *Messe en ré,* pour manifester sa conception per-

176. *Ibid.*, 133.

177. Cf. TDR, IV, 346-347, note, et aussi A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild,* 101, note.

sonnelle et en même temps honorer l'archiduc Rodolphe. Son but a été aussi l'édification des fidèles. L'épigraphe du *Kyrie* l'indique, mais Beethoven s'est exprimé bien plus clairement encore dans une lettre à André Streicher, le 16 septembre 1824 ([178]).

Parmi les symphonies de Beethoven, il en est deux dont l'inspiration est en partie religieuse : la *Pastorale* et la *Neuvième*.

Le final de la *Symphonie pastorale* porte, conformément à l'édition de 1809, l'indication suivante : *Chant de bergers. Sentiments de joie et de reconnaissance après la tempête* ([179]). Cette reconnaissance ne peut évidemment s'adresser qu'à Dieu qui a fait cesser l'orage. D'ailleurs le manuscrit original de la partie de premier violon, conservé à Vienne par la société des Amis de la musique, porte une formule plus précise : *Chant de bergers. Sentiments bienfaisants joints au remerciement à la divinité après la tempête* ([180]). Cette même formule est reproduite, d'après le programme du premier concert où la symphonie fut exécutée, par la *Gazette* de Leipzig ([181]). Le passage de l'*Orage* au *Chant de bergers* attaqué sans interruption est marqué par le changement du mouvement (d'*allegro* à *allegretto*), du rythme (de 4/4 à 6/8), de la tonalité (de fa mineur à fa majeur) et de l'orchestration, où les grondements lointains du tonnerre, évoqués par les basses, font place à un orchestre calme et bucolique : clarinette, cor, violons, soutenus par les cordes et les bassons. La simplicité de la mélodie et de l'harmonie ainsi que la clarté sereine de l'orchestration évoquent des sentiments idylliques. Ce n'est que peu à peu que l'orchestre devient plus fourni. Un calme sentiment religieux s'épanouit chez des âmes simples, au sein de la nature, après l'épreuve de la tempête. Il faut noter cependant que Beethoven a d'abord parlé de « la divinité » et non de Dieu, tout comme dans le testament d'Heiligenstadt, et que la mention même de cette divinité vague a disparu de la formule définitive qui figure sur les parties gravées en 1809.

Le sentiment religieux n'est pas absent de l'*Ode à la Joie*, de Schiller, dont les strophes ont fourni à Beethoven les paroles de la partie chorale du final de la *Neuvième symphonie*. La joie y est dite fille du ciel, parmi les manifestations de la joie figure celle

178. « Ihrem Wunsche... gebe ich hauptsächlich darum gerne nach, weil diese Vereine bei öffentlichen, besonders aber gottesdienstlichen Feierlichkeiten ausserordentlich viel wirken können und es bei Bearbeitung dieser grossen Messe meine Hauptabsicht war, sowohl bei den Singenden als bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen » (BBr-KAL, V, 53; BBr-PREL, IV, 172).

179. « Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm » (*Beethovens Werke*, série 1, n° 6, 66).

110. « Hirtengesang. Wohlthätige mit Dank an die Gotthett verbundene Gefühle nach dem Sturm. » — Cf. J.-G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven*, 231.

181. AMZL, XI, n° 17 (25 janvier 1809), col. 268.

du Chérubin en présence de Dieu. Les millions d'êtres qui peuplent le monde sont invités à s'embrasser, et cet embrassement doit donner au monde le sentiment qu'un Dieu paternel a son séjour au-dessus de la voûte étoilée. Le monde est invité à chercher ce Dieu par-delà les étoiles. Il s'agit donc moins, ainsi qu'on peut s'y attendre de la part d'un poète, de l'expression d'une doctrine religieuse cohérente que d'une attitude sentimentale, du pressentiment d'un Dieu conçu à la fois comme créateur extérieur à sa création et comme éprouvant pour sa créature des sentiments paternels.

Dans le premier développement du chœur, *allegro assai* en ré majeur à 4/4, Beethoven donne de l'importance au dernier vers : *Und der Cherub steht vor Gott*, qu'il répète plusieurs fois, en tout ou en partie ([182]). Un peu plus loin, au mouvement *allegro assai vivace, alla marcia* qui scande l'exhortation aux hommes à parcourir leur carrière joyeusement, comme font les astres au ciel, et l'affirmation que la joie engendre la fraternité humaine, succède un *andante maestoso,* au 6/8 un 3/2, au ton de ré majeur celui de sol majeur ([183]). Ce changement correspond aux paroles : *Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!* chantées d'abord par le chœur masculin accompagné par les contrebasses, les violonçelles et le trombone basse, puis par le chœur entier accompagné par tout l'orchestre sauf les cors; le chœur masculin chante ensuite à l'unisson, soutenu par les instruments à cordes graves et par tout le pupitre des trombones : *Brüder! überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen,* phrase reprise par tout le chœur et tout l'orchestre, moins les cors, avec modulation en fa majeur. Puis le mouvement se ralentit encore, il devient *adagio ma non troppo, ma divoto* sur une modulation en sol mineur ([184]). Le chœur chante alors, d'abord *piano,* puis en enflant les sonorités jusqu'au *fortissimo : Ihr stürzt nieder, Millionen, Ahnest du den Schöpfer, Welt?* puis, sur un *pianissimo* subit que suit un imposant *crescendo : Such' ihn überm Sternenzelt! über Sternen muss er wohnen.* Peu à peu, l'orchestre presque entier s'est joint aux chanteurs, sauf le contrebasson, les violons et les contrebasses. Seul le contrebasson reste silencieux alors que tous les autres instruments réunis soutiennent *pianissimo* la répétition du dernier vers : *über Sternen muss er wohnen.* A cet épisode imposant succède une reprise du début de l'ode : *Freude, schöner Götterfunken* en ré majeur, à 6/4, *allegro energico, sempre ben marcato* ([185]). A la fin de ce développement, au *fortissimo* de tout

182. *Beethovens Werke*, série I, tome III, 209-210.
183. *Ibid.*, 234.
184. *Ibid.*, 237.
185. *Ibid.*, 240.

le chœur et de tout l'orchestre va succéder brusquement un *pianissimo* où les basses, puis les ténors, puis les alti soutenus par les cordes et les clarinettes, auxquelles s'ajouteront peu à peu hautbois et flûtes, vont reprendre successivement, en enflant progressivement les sonorités : *Ihr stürzt nieder,* etc. Tout le chœur et presque tout l'orchestre répètera alors *crescendo : Such' ihn überm Sternenzelt!* puis, après l'appel répété *sforzando : Brüder! Brüder,* il reprendra *piano,* en diminuant encore ses sonorités jusqu'à la fin : *Überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen* ([186]). Enfin dans le *prestissimo* délirant du final figurent aussi les paroles : *Brüder, überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen,* avec répétition insistante de : *ein lieber Vater* ([187]).

Cette analyse sommaire montre combien, dans la *Neuvième symphonie* comme dans ses autres œuvres vocales, Beethoven a eu le souci de souligner par une musique appropriée chacune des idées essentielles exprimées dans le texte. Ici comme ailleurs, changements de rythme ou de mesure, de tonalité et de mouvement, indication de nuances et emploi des voix et des instruments mettent en valeur les divers éléments du texte. Beethoven fait ainsi ressortir les mêmes caractéristiques de la personnalité divine que Schiller : le Dieu du final de la *Neuvième symphonie* est un Dieu personnel, créateur du monde et extérieur à sa création, dont les hommes peuvent s'aprocher par le sentiment et qui éprouve pour ses créatures un amour paternel. Le sentiment religieux ne semble pas ici être lié à une idée d'épreuve quelconque. Il n'est d'ailleurs qu'accessoire dans le final de la *Neuvième symphonie,* consacré à chanter la joie d'une humanité future, réconciliée et fraternelle.

Les messes et la *Neuvième symphonie* mettent en présence de Dieu la foule des hommes, la *Symphonie pastorale* y met les paysans. Le *Quatuor en la mineur* op. 132 (1825) exprime, dans un de ses mouvements, les sentiments d'un individu dans une situation particulière : la troisième partie, *molto adagio* à 4/4, en ut majeur, porte comme épigraphe : *Chant religieux de remerciement d'un malade guéri à la divinité, dans le mode lydien* ([188]).

186. *Ibid.*, 252-255.

187. *Ibid.*, 267-268.

188. « *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* » (*Beethovens Werke*, série 6, II, 173). — Beethvoen n'a pas trouvé du premier coup la formule définitive. On lit dans le *Cahier de conversation* n° 85 (69), de mai 1825, p. 25 *b*, de la main de Beethoven : « Dank-Hymne eines Kranken an Gott bej seiner Genesung Gefühl neuer Kr[aft] auf u wieder erwachten Gefühl ». — Un peu plus tard, dans le cahier n° 89 (2), d'août 1825, p. 15 *b*, toujours de sa main : « Heiliger Dankgesang eines wiedergenesenen — beym 3/8 neue Kraft fühlend » (*Cahiers de conversation*, à la Bibliothèque nationale de Prusse).

Le malade guéri est évidemment Beethoven lui-même, qui fut gravement atteint d'une inflammation intestinale au printemps de 1825. Son action de grâces s'exprime par une sorte de choral attaqué en canon par les quatre instruments, plusieurs fois repris après divers épisodes dont l'un, en ré majeur à 3/8, au rythme alerte et ferme, porte l'épigraphe : *Sentant des forces nouvelles* ([189]). La fin du « chant d'actions de grâces » est un épisode *molto adagio* qui doit être exécuté *avec le sentiment le plus profond* ([190]). Il faut relever ici encore une fois que Beethoven s'adresse à la « divinité » et non à Dieu. Ensuite, qu'il s'agit d'une effusion sentimentale adressée directement au Créateur qui a préservé sa créature de la mort. L'emploi d'une tonalité ancienne, déjà projeté en 1818 pour une symphonie ([191]), s'explique peut-être par le désir de donner un accent de plus grande gravité à une prière en utilisant un mode antique, le lydien, qui a survécu dans le plain-chant ([192]). Il faut enfin signaler qu'ici aussi le remerciement à la divinité après une guérison suppose une maladie antérieure, donc une épreuve physique et morale victorieusement supportée grâce à l'assistance divine.

Le sentiment religieux que Beethoven a exprimé dans ses œuvres n'est guère différent de celui qu'il a éprouvé lui-même. Le fait qu'il a composé deux messes suffit à indiquer un catholicisme orthodoxe. Son but en les écrivant a été à la fois de chanter la gloire de Dieu et d'édifier les fidèles. En 1815, il l'écrivait déjà, peut-être à propos d'un projet d'établissement à Olmütz avec l'archiduc Rodolphe ([193]).

189. *Neue Kräfte fühlend* (*Beethovens Werke*, série 6, tome II, 173).

190. *Mit innigster Empfindung* (*Ibid.*, 178).

191. P. Bekker, *Beethoven*, 538.

192. C'est comme mode religieux et non comme mode grec antique que Beethoven a employé ici le lydien. Le *Cahier de conversation* n° 106, d'avril 1826, montre Beethoven cherchant, au cours d'une conversation avec Karl Holz, à se renseigner sur les modes religieux anciens pour les utiliser convenablement. P. 45 *b* (Holz) : « Ich kannte diese Tonarten bisher nur aus den älteren geistlichen Musikern, die bey Kiesewetter gegeben werden; aber die neue Art, mit der Sie sie wieder ergriffen haben, ist auch so ergreifend, und begeisternd, dass es Schade wäre, wenn man diess nur in einem Quartett hören kann.
« Was macht denn die Tonart zur Sache (46 *a*) wenn Beethoven will?
« Sie werden es schon anpassen; die Tonart musste so versteckt bleiben, dass man nicht weiss, woher der zauberische Effekt kommt.
« Was für ein Buch wünschen Sie zu haben?
« Ich werde Sie in eine kleine musikalische Bibliothek führen, wo Sie gewiss manches finden werden, das Ihnen willkommen seyn wird. »
(46 *b*) « Kiesewetter könnte hier auch am meisten Aufschluss geben, da seine Sammlung und Aufführung alter Musik nichts als eine Geschichte der Entstehung bezweckt » (*Cahiers de conversation* à la Bibliothèque nationale de Prusse). Kiesewetter (1773-1850), musicologue viennois.

193. « Und ein kleiner Hof — eine kleine Kapelle — von mir in ihr der Gesang geschrieben, aufgeführt, zur Ehre des Allmächtigen — des Ewigen, Unendlichen ! » (A. Leitzmann, *Beethovens persönliche Aufzeichnungen*, 15).

La lettre, citée plus haut, du 16 septembre 1824 à André Streicher indique en terme différents que la *Messe en ré* doit aller « du cœur au cœur ». Il n'y est pas question du sentiment de l'auteur. Mais peut-on le supposer capable d'éveiller chez ses exécutants et ses auditeurs un sentiment profond s'il ne l'éprouve pas lui-même? Les deux messes répondent aux exigences de l'Eglise catholique par leur double intention de glorifier Dieu et d'édifier les fidèles ([194]). Mais celle en ré donne plus d'importance à l'élément sentimental. On peut même y voir une tendance au « fidéisme », qui fut une des formes de l'*Aufklärung* catholique et dont l'influence avait été grande en Autriche et en Allemagne du Sud grâce à la personnalité de J. M. Sailer, adversaire de l'orthodoxie littérale, partisan d'une religion du sentiment qui mettrait le chrétien en contact direct avec les vérités révélées par Dieu ([195]). Si la religion de Beethoven reste sincère, profonde et, dans l'ensemble, orthodoxe, il faut cependant relever que sa tendance à chercher Dieu dans la nature le rapproche du déisme et que, dans les rédactions successives des épigraphes de certaines de ses œuvres, il a partout remplacé « Dieu » par une « divinité » beaucoup plus vague.

Il est enfin incontestable que la religion sentimentale de Beethoven voit, dans des œuvres importantes, son expression mêlée à celle de préoccupations morales et humanitaires. La préoccupation morale est chez Beethoven une forme de l'idée d'épreuve, son expression la plus nette est celle qu'on trouve dans le final de *Fidelio* : « O Dieu, ton tribunal est juste, tu nous éprouves, tu ne nous abandonnes pas. »

C'est peut-être, en dernière analyse, ce caractère sentimental de la religion beethovenienne qui a fait que Beethoven envisageait l'exécution de ses messes ailleurs qu'à l'église, sous forme d'oratorio. Déjà sa *Messe en ut* avait été pourvue d'un texte allemand pour permettre son exécution au concert, où les règlements ne permettaient pas de faire entendre des textes liturgiques. Dans la *Messe en ré*, l'influence du style de l'oratorio est rendue manifeste par des emprunts à Haendel ([196]).

La conception sentimentale que Beethoven eut de la religion et qu'il exprima dans ses œuvres pourrait être rapprochée de la religion romantique qui donne la première place au sentiment. Pourtant d'autres éléments de la religion beethovenienne permettent de la rattacher plus nettement au dix-huitième siècle. L'influence de l'*Aufklärung* catholique et celle du déisme, celles

194. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 97.
195. A. Schmitz, ouv. cité, 93 et suiv., 99.
196. A. Schmitz, ouv. cité, 100.

de Sturm et de Sailer permettent de la définir comme un produit composite de tendances diverses entre lesquelles Beethoven ne se préoccupa sans doute jamais d'établir une harmonie complète, mais qui n'ont guère que des contacts de hasard avec le romantisme et, en tous cas, lui sont antérieures ([197]).

IV. — LE SENTIMENT DE LA NATURE

Le sentiment de la nature a toujours été très vif chez Beethoven. A toutes les époques de sa vie, d'innombrables anecdotes le montrent avide de parcourir la campagne. Chaque été, il quittait Vienne et s'installait dans les environs, à Heiligenstadt, à Nussdorf, à Mödling, à Baden, etc. ([198]). On rapporte de lui cette boutade, dont l'authenticité est invérifiable, mais qui ne paraît pas invraisemblable : « J'aime mieux un arbre qu'un homme » ([199]). Sa correspondance contient quelques expressions, rares, mais caractéristiques, de son amour de la nature. Ainsi on trouve dans une lettre adressée à Wegeler le 29 juin 1800 ou 1801 à la fois le regret de la séparation et celui du beau pays rhénan où Beethoven a grandi ([200]).

Une lettre écrite, peut-être en 1807 (l'année de la composition de la *Symphonie pastorale*), à Thérèse Malfatti renferme l'expression des sentiments de Beethoven à l'égard de la nature : il éprouve « une joie d'enfant » à circuler au milieu des forêts, des arbres et des rochers qui « rendent bien l'écho que l'homme sou-

197. Analyse des conceptions religieuses de Beethoven par A. Schmitz, *Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck*, dans *Beethoven und die Gegenwart*, 272-274.

Beethoven ne doit cependant pas avoir ignoré tout à fait les philosophes et théologiens romantiques. Certains passages des *Cahiers de conversation* permettent de penser qu'il eut connaissance de certaines œuvres de Schelling et de Schleiermacher : Cahier 8 (18), mars 1820, p. 62 *b* (édition W. Nohl, p. 418) (Kanne) : « Den Plato müssen Sie in der deutschen Uebersetzung von Schleiermacher lesen. Sie müssen, ich bringe ihn Ihnen. Er und der Schelling sind die grössten ».

Cahier 10 (24), mars-avril 1820, p. 14 *a* (Kanne) : « Wollen Sie Schellings Vorlesungen über das academische Studium nicht einmal ansehen? Ich besitze sie. — Die Grundsätze bleiben, nur ist man in der That bisher nie gedrungen. Auch Schleiermachers Monologen werde ich Ihnen schicken » (*Cahiers de conversation* à la Bibliothèque nationale de Prusse).

198. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 319, article *Landaufenthalt*; A. Schindler, *Biographie*, 251, 259; TDR, II, 148.

199. J.-G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven*, 227.

200. « Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und deutlich vor Augen, als da ich euch verliess; kurz ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wiedersehen, und unseren Vater Rhein begrüssen kann » (BBr-KAL, I, 47 [1800]; BBr-PREL, I, 74 [1801]).

haite » ([201]). Le lettre à l' « Immortelle bien-aimée » attribue à la nature une influence calmante ([202]). Il faut rappeler aussi la dernière phrase du *Testament d'Heiligenstadt,* où Beethoven exprime le désir de retrouver la paix et la joie au sein de la nature ([203]).

On a déjà cité une partie d'une note inscrite par Beethoven sur une feuille volante en 1815, après qu'une convention ou, comme il dit, un « décret » de l'archiduc Rodolphe et des princes Lobkowitz et Kinsky lui eut assuré une pension lui permettant de vivre, à condition qu'il ne quitterait pas les Etats autrichiens. Le texte complet exprime un amour de la nature poussé jusqu'à l'exaltation et formule un projet d'établissement à la campagne ([204]).

Nous avons déjà vu également l'explosion balbutiante du sentiment religieux suggéré par le spectacle de la nature, en septembre 1815, sur le Kahlenberg. L'année suivante, on retrouve sous la plume de Beethoven un projet d'installation à la campagne ([205]). Il est formulé encore en 1818 sur un carnet d'esquisses ([206]).

Il ne faut pas négliger non plus l'influence qu'a eue sur Beethoven le livre déjà signalé de Sturm : *Réflexions sur les œuvres de Dieu dans le domaine de la Nature et de la providence.* Les passages qu'il a annotés ou marqués d'un trait au crayon sur son exemplaire sont très nombreux. Un des plus caractéristiques est.

201. « Wie glücklich sind Sie, dass Sie schon so früh aufs Land konnten ! Erst am achten kann ich diese Glückseligkeit geniessen. Kindlich freue ich mich darauf; wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht ! » (BBr-KAL, I, 204 [1807]; BBr-PREL, I, 235 [1811]).

202. « Blick in die schöne Natur und beruhige dein Gemüt über das Müssende ! » (BBr-KAL, I, 73; BBr-PREL, I, 138).

203. « O Vorsehung — lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen ! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. — O wann — o wann. o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen ! — Nie? — nein — o, es wäre zu hart ! » (A. LEITZMANN, *Beethovens persönliche Aufzeichnungen,* 8).

204. « Mein Dekret hat nur im Lande zu bleiben : wie leicht ist in jedem Flecken dieses erfüllt ! Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande : Heilig, heilig ! Im Walde Entzücken ! Wer kann alles ausdrücken, Schlägt alles fehl, so bleibt das Land selbst im Winter wie Gaden, untere Brühl usw. Leicht bei einem Bauern eine Wohnung gemietet, um die Zeit gewiss wohlfeil. Süsse Stille des Waldes ! Der Wind, der beim zweiten schönen Tag schon eintritt, kann mich nicht in Wien halten, da er mein Feind ist » (*Ibid.*, 19).

205. « Ein Bauerngut, dann entfliehst du deinem Elend ! » (*Ibid.*, 25).

206. « Ein kleines Haus allda, so klein, dass man allein nur ein wenig Raum hat ! — Nur einige Tage in dieser göttlichen Brühl ! — Sehnsucht oder Verlangen, Befreiung oder Erfüllung ! » (*Ibid.*, 38).

à la fin du deuxième volume, celui du 8 décembre, sous le titre : *La nature considérée comme une école pour le cœur* (207).

Il ressort de ces textes que Beethoven n'a pas aimé la nature pour elle-même. Les beaux paysages des bords du Rhin semblent n'avoir eu de valeur, dans son souvenir, que parce qu'ils étaient inséparables de l'évocation du milieu affectueux des familles Breuning et Wegeler, à qui il avait dû les plus belles heures de sa jeunesse. Il dit bien, dans sa lettre à Thérèse Malfatti, que la nature « rend l'écho que l'homme souhaite », c'est-à-dire que l'intérêt principal qu'elle offre est de s'animer en présence de l'homme et de se mettre à l'unisson de ses sentiments. Dans la nature, il cherche le calme, la joie, la force de se résigner, le soulagement du tourment de sa surdité croissante, la paix morale, le contact de Dieu. Beethoven au milieu de la nature n'est pas un visuel, mais un sentimental. C'est en fonction des sentiments qu'il éprouve ou voudrait éprouver qu'il interprète le spectacle qu'elle lui offre.

Conformément à cette attitude, il a cherché à préciser que sa *Symphonie pastorale* n'est pas une tentative de peinture sonore, mais l'expression de sentiments provoqués par la contemplation de la nature. Les différentes rédactions successives du « programme », avant que soient trouvées les formules définitives, le montrent d'une façon incontestable.

Dans un carnet d'esquisses de 1807 ou 1808, Nottebohm a trouvé, au milieu de la notation de diverses idées musicales destinées à la *Symphonie pastorale,* un texte où Beethoven indique qu'il ne faut pas pousser trop loin la peinture dans la musique instrumentale et que le titre devrait suffire à aiguiller l'auditeur dans la direction souhaitée (208). Un autre carnet d'esquis-

207. « *Die Natur als eine Schule für das Herz.* — Ich kann mir nicht vorstellen, dass ein Mensch niederträchtiger Empfindungen fähig sein sollte, der überall in der Natur die erhabene Denkungsart des höchsten Wesens betrachtet, dessen Absichten ebensowohl auf das besondere Gute eines jeden Wesens, als auf das grosse und allgemeine Gute der Welt gehen.

« So eine herrliche Schule ist die Natur für das Herz ! Wohlan, ich will ein Schüler in dieser Schule sein, und ein lehrbegieriges Herz zu ihrem Unterrichte darbringen. Hier werde ich Weisheit lernen, die einzige Weisheit, die nie mit Ekel verbunden ist. Hier werde ich Gott kennen lernen und in seiner Erkenntnis einen Vorgeschmack des Himmels finden. Und unter diesen Beschäftigungen werden meine irdischen Tage sanft dahinschleichen, bis ich in jene Welt aufgenommen werde, wo ich nicht mehr ein Schüler, sondern ein Kenner der Weisheit sein werde. » — Reproduit dans L. Nohl, *Beethovens Brevier*, 145-146.

208. « Man überlässt es dem Zuhörer, die Situationen auszufinden. *Sinfonia caracteristica* — oder eine Erinnerung an das Landleben. Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert. — *Sinfonia pastorella.* Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Ueberschriften selbst denken, was der Autor will. — Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen » (G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, 375). Reproduit par A. Leitzmann, ouv. cité, 9.

ses de la même époque contient, au milieu de notes musicales destinées à la *Fantaisie avec chœur,* quelques lignes où Beethoven marque son intention d'exprimer des impressions champêtres et, à ce propos, de dépeindre quelques sentiments de la vie à la campagne ([209]). Le manuscrit original de la symphonie porte des indications analogues ([210]). Celles qui figurent sur la partie de premier violon conservée par la société des Amis de la musique, à Vienne, sont plus développées ([211]).

Le programme, auquel il a déjà été fait allusion, publié en janvier 1809 par la *Gazette* de Leipzig, n'offre pas de différence importante avec cette dernière rédaction. Celui qui figure sur la partie gravée de premier violon publiée en avril 1809 par Breitkopf et Härtel n'en diffère pas non plus pour l'essentiel, sauf dans la dernière indication où l'allusion à la divinité a disparu ([212]). Il n'y a pas d'autre modification à signaler dans les indications portées sur la partition d'orchestre éditée, toujours par Breitkopf et Härtel, en 1826 ([213]).

Le motif essentiel du premier mouvement est, à peu de chose près, identique à celui d'une danse slave. Il est vraisemblable que ce n'est pas la danse qui a fait un emprunt plus ou moins déformé à la symphonie, laquelle n'a été vraiment populaire qu'assez tard. C'est donc plutôt Beethoven qui aura fait un emprunt au folklore ([214]). Ce motif de danse donne à l'*allegro ma non troppo* un caractère rustique que ne dément pas une orchestration où ne figurent, outre le quatuor à cordes, que des instruments traditionnellement considérés comme bucoliques : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors.

Le deuxième mouvement, *andante molto moto* en si bémol majeur à 12/8, évoque les bords riants d'un ruisseau par de

209. « Pastoralsinfonie keine Malerei, sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind, welche der Genuss des Landes im Menschen hervorbringt, wobei einige Gefühle des Landlebens geschildert werden » (G. Nottebohm, ouv. cité, 504; A. Leitzmann, ouv. cité, 9).

210. « Angenehm heitre Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. *All° ma non troppo* — nicht ganz geschwind » (J.-G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven*, 230-231).

211. « *Sinfonia pastorella.* Pastoral Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben. Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei :

« 1° Angenehme heitre Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. *Allegro ma non troppo.*
« 2° Scene am Bach. *Andante molto moto quasi Allegretto.*
« 3° Lustiges Zusammensein der Landleute. *Allegro.*
« 4° Donner, Sturm. *Allegro.*
« 5° Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. *Allegretto* » (Nottebohm, ouv. cité, 378; J.-G. Prod'homme, ouv. cité, 231).

212. J.-G. Prod'homme, ouv. cité, 232, notes 1 et 2.

213. *Ibid.*, 233.

214. *Beethovens Werke*, série 1, n° 6, 3; J.-G. Prod'homme, ouv. cité, 244.

calmes traits en doubles croches confiés à des instruments à cordes, sur lesquels les mêmes instruments champêtres que dans la première partie font entendre divers motifs dont le caractère commun est constitué par le bercement du rythme ternaire. Dès le début, de brefs motifs trillés, aux premiers violons, évoquent un gazouillis d'oiseaux ([215]). Un peu plus loin, un arpège joyeux et léger des premiers violons, puis des flûtes représenterait le chant du loriot ([216]). A la fin du morceau, Beethoven indique expressément qu'une flûte imite le rossignol, un hautbois la caille, une clarinette le coucou ([217]). L'intention expressive et descriptive est donc incontestable.

Le troisième mouvement, *allegro* à 3/4 en fa majeur, *Joyeuse réunion des paysans*, est, au début, rythmé en menuet rapide ou *ländler* ([218]). L'orchestre ne subit, pour le moment, aucune modification. Plus nettement que dans le premier *allegro*, Beethoven met au premier plan l'élément rythmique et, par conséquent, l'évocation de la danse rustique. Le rythme ternaire est brusquement remplacé, toujours *allegro*, par un 2/4 où le premier temps de chaque mesure est pesamment accentué ([219]). Cette alternance de rythmes ternaires et binaires est, selon Schindler, caractéristique de la vieille musique populaire de danse autrichienne ([220]). Les sonorités de l'orchestre s'enflent à mesure que la gaîté des danseurs augmente, les trompettes y ajoutent leur éclat ([221]). Mais brusquement le fracas s'éteint, le rythme ternaire et les motifs du début reparaissent d'abord *piano*, puis s'enflent et précipitent leur mouvement ([222]).

Au moment où on attend la cadence parfaite de fa majeur retentit subitement un sombre et menaçant *tremolo pianissimo* des contrebasses sur ré bémol. Le mouvement reste *allegro*, la mesure devient 4/4. *Orage, tempête*, indique le titre. L'orchestre va s'augmenter non seulement des deux trompettes déjà mises en action, mais de la petite flûte, de deux trombones et d'une paire de timbales ([223]). Il n'y a pas lieu de revenir sur l'analyse souvent faite de cette page descriptive célèbre, évocatrice de coup de vent, d'averse, d'éclairs et de tonnerre, qui, si elle fait

215. *Beethovens Werke*, vol. cité, 26-27.

216. *Ibid.*, 31. — L'anecdote rapportée par Schindler et le résumé de sa discussion dans J.-G. Prod'homme, ouv. cité, 241-242.

217. *Beethovens Werke*, vol. cité, 43-44.

218. *Ibid.*, 45.

219. *Ibid.*, 50.

220. Cf. J.-G. Prod'homme, ouv. cité, 243.

221. *Beethovens Werke*, vol. cité, 51.

222. *Ibid.*, 52-53.

223. *Ibid.*, 54.

partie organiquement de la *Pastorale* considérée comme composition à programme, est, au point de vue de la forme symphonique traditionnelle, un intermède pittoresque intercalé entre le *scherzo* et le final ([224]).

Les grondements de l'orage se calment et s'éloignent. L'éclaircie est représentée musicalement avec la plus grande simplicité, par une modulation vers la tonalité plus claire de fa majeur amenée par une gamme montante de la première flûte ([225]). C'est alors le dernier mouvement, *allegretto* à 6/8 en fa majeur : *Chant de bergers. Sentiments de joie et de reconnaissance après la tempête.* Impression de sérénité et de détente, épanouissement de sentiments naïfs après l'épreuve imposée par les éléments déchaînés. Un des motifs du final est de nouveau à peu près identique à celui d'une danse slave ([226]).

Cette évocation musicale de la nature, ruisseau, oiseaux, paysans dansants, orage et éclaircie, est-elle romantique? A première vue, il semblerait qu'on puisse répondre par l'affirmative. C'est de là que procèdent les innombrables œuvres musicales à programme des musiciens romantiques, c'est à l'imitation du chant des oiseaux par Beethoven qu'on peut rattacher celle du cri de l'âne dans l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, c'est de la description de l'orage que viennent les poèmes symphoniques de Liszt, *Mazeppa* ou *La Bataille des Huns.* Telle est l'impression que produit tout naturellement l'examen de la musique à programme après Beethoven.

Mais si on considère la *Symphonie pastorale* non plus comme un point de départ, mais comme un aboutissement, les conclusions se modifient. La musique à programme existait avant Beethoven, la musique expressive et descriptive également. Les œuvres pastorales sont innombrables dans l'histoire de la musique occidentale, l'imitation du chant des oiseaux a été utilisée par les compositeurs dès le Moyen-Age, l'évocation de l'orage et de la tempête forme également le sujet d'œuvres nombreuses ([227]). Le programme de la *Symphonie pastorale* de Beethoven n'est même pas très original : il ne fait guère que démarquer celui de la symphonie de Knecht intitulée *Portrait musical de la nature* et publiée en 1784 : on y assiste à un orage dont la description

224. L'*Orage* de la *Pastorale* est déjà esquissé, signale R. Rolland, dans l'*Introduction* qui suit l'ouverture de *Prométhée* (*Beethoven, les grandes époques créatrices* [*de l'Héroïque à l'Appassionata*], I, 115).

225. *Beethovens Werke*, vol. cité, 65.

226. *Ibid.*, 72 (clarinettes); J.-G. Prod'homme, ouv. cité, 244.

227. A. Sandberger, *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, II, 154 et suiv. : *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie.*

sonore est encadrée d'autres mouvements destinés à évoquer la nature calme et ensoleillée ([228]).

La grande originalité de Beethoven dans la *Pastorale* consiste à avoir utilisé des matériaux sonores déjà existants et consacrés par l'usage à la description de scènes champêtres pour exprimer surtout des impressions et des sentiments. Avant lui, les œuvres musicales à programme inspirées par la nature cherchaient à évoquer des objets. Dans la *Symphonie pastorale*, l'imitation du murmure du ruisseau, des chants d'oiseaux ou la description de la tempête sont secondaires. Beethoven n'a pas absolument sacrifié l'élément descriptif (ce qui le montre bien est la modification de la formule « Symphonie pastorale non peinture, mais où sont exprimées les impressions... », devenue « Plus expression de sentiment que peinture »), mais il a donné l'importance principale à l'élément subjectif, au sentiment. Cette conception lui a été sans doute suggérée par une lettre ouverte *Sur la peinture musicale* adressée à Reichardt en 1780, par Johann Jakob Engel. On a pu relever une analogie frappante entre la terminologie de l'esthéticien Engel et les expressions employées par Beethoven, mais on ignore comment le musicien aura eu connaissance de la lettre à Reichardt. L'hypothèse la plus probable est qu'elle lui aura été communiquée à Bonn par son maître Neefe, qui avait des relations avec Engel ([229]).

Au fond, Beethoven procède ici de Rousseau, pour qui la nature est surtout un prétexte à s'enivrer de sentiments (cf. le livre IV des *Confessions*). L'influence de Rousseau lui a été tout naturellement transmise non seulement par les idées et les formules d'Engel, mais par Klopstock, pour qui il a eu une vive admiration ([230]), et par *Werther*, où le héros du roman est enthousiaste de la nature et où un orage vient troubler une joyeuse réunion champêtre (mais non de paysans) et donner à Charlotte l'occasion de faire allusion à une ode de Klopstock. Dans la nature de Beethoven comme dans celle de Rousseau et du *Sturm und Drang*, tout ce qui est naïf et simple parle au sentiment : le ruisseau, les paysans qui dansent, les oiseaux. Les paysans au cœur pur sont près de Dieu qui, comme il est dit dans *Fidelio*, « les éprouve, mais ne les abandonne pas ». Avec une foi spontanée et dans un langage sonore naturel ils expriment, après la tempête, leur reconnaissance à la divinité un peu vague qui les a préservés. C'est une idylle dans le goût du dix-huitième siècle. Le sentiment de la nature que Beethoven a exprimé dans sa *Sym-*

228. *Ibid.*, 190; TDR, III, 100; J.-G. Prod'homme, ouv. cité, 234.

229. A. Sandberger, ouvrage et volume cités, 201 : *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.*

230. TDR, II, 151.

phonie pastorale est un sentiment simple et naïf, où l'esthétique n'a aucune part, et qui met simplement, par l'intermédiaire de la nature, l'homme en contact avec la divinité ([231]).

Le sentiment de la nature s'exprime encore dans un certain nombre de lieder de Beethoven dont l'examen ne fait que confirmer les résultats de l'analyse de la *Symphonie pastorale*.

Ce qui a sans doute intéressé Beethoven dans l'*Adélaïde* de Matthisson (op. 46), c'est l'expression de la fidélité de l'amant entouré d'une nature vivante dont toutes les voix lui répètent le nom de l'aimée ([232]). La ligne mélodique suit la courbe des vers, le rythme et les modulations sont adaptés aux idées exprimées par le poète : l'évocation du flot miroitant, des nuages d'or du couchant, de la brise du soir, du chant des rossignols sont accompagnées de figures mélodiques ou rythmiques qui soulignent l'expression des paroles; l'évocation du soir s'accompagne d'une modulation de fa majeur à ré bémol, puis sol bémol majeur, puis si bémol mineur, pour revenir ensuite à si bémol majeur pour la dernière strophe ([233]). Le quatrième des *Six lieder de Gellert* op. 48, *La louange de Dieu dans la nature* ([234]) affirme solennellement, par une sorte de choral à la fois grave et enthousiaste, que l'univers entier glorifie l'Eternel. Le *Chant de mai* de Gœthe exprime l'épanouissement du sentiment amoureux au milieu de la nature printanière ([235]).

Dans le cycle de lieder *A la bien-aimée absente* op. 98 ([236]), la nature sert de cadre à l'expression des sentiments. Dans chaque lied le caractère particulier de la plainte de l'amant correspond à l'évocation d'une certaine nature, indifférente, gaie ou mélancolique. Mélodies, rythmes et tonalités sont soigneusement diversifiés, parfois de façon très caractéristique, comme dans le n° 3 où de légers triolets toujours courants accompagnent la course des nuages au ciel et du ruisseau chargés de saluer la bien-aimée ([237]). Le prélude du n° 5 (*Mai revient, le pré fleurit*) est semé de trilles joyeux qui représentent sûrement des chants d'oiseaux ([238]).

231. Sur le sentiment de la nature chez Beethoven et son expression dans la *Symphonie pastorale*, cf. aussi A. Schmitz, *Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck* dans *Beethoven und die Gegenwart*, 283-285.

232. *Beethovens Werke*, série 23, 3.

233. *Ibid.*, 4-6.

234. *Die Ehre Gottes aus der Natur* (*Ibid.*, 12).

235. *Ibid.*, 24.

236. *Ibid.*, 77.

237. *Ibid.*, 81.

238. *Ibid.*, 85.

Dans *Le chant de la caille* il y a lieu seulement de relever l'emploi pittoresque que fait Beethoven du cri de l'oiseau, auquel le poème donne plusieurs significations édifiantes ([239]).

Le *Chant du soir sous le ciel étoilé* associe le sentiment religieux à l'impression produite par le ciel nocturne semé d'étoiles ([240]). Il faut enfin noter, dans le prélude du *Chant du rossignol* sur un poème de Herder, l'imitation évidente du chant de l'oiseau ([241]).

Dans aucun de ces lieder la nature n'est chantée pour elle-même, elle sert toujours de prétexte ou d'accompagnement à l'expression de l'amour (heureux ou malheureux) ou du sentiment religieux. Le choix des poésies est à lui seul significatif. A des degrés divers, l'interprétation musicale qu'en donne Beethoven est significative aussi, sans qu'on puisse toutefois affirmer avec certitude dans tous les cas que chaque inflexion mélodique, chaque changement rythmique et chaque modulation correspondent à une intention bien nette et parfaitement consciente de Beethoven. Mais du moins peut-on considérer comme incontestable que rien, dans les lieder de Beethoven où s'exprime le sentiment de la nature, ne vient contredire les résultats de l'étude de la *Symphonie pastorale*. Ici encore, si la peinture sonore et l'imitation du chant des oiseaux ne sont pas absentes, elles n'occupent pas la place principale dans les préoccupations de l'artiste. Ce qui est essentiel, c'est l'expression des sentiments auxquels la nature fournit une occasion de se manifester, un cadre ou un accompagnement.

Cette conception sentimentale des rapports de l'artiste et de la nature, cette effusion qui met, par l'intermédiaire de la nature, l'artiste en présence de Dieu n'est pas loin du romantisme. Pourtant une différence caractéristique l'en sépare. Le sentiment de la nature romantique met en jeu l'imagination, le mystère, le fantastique. Qu'on songe à toutes les fantasmagories qui se déroulent, dans le *Vase d'or,* de Hoffmann, autour de l'étudiant Anselme, ou à la mystérieuse vie des pierres et des métaux que révèlent l'épisode du chevalier dans la forêt, dans l'*Ondine* de Fouqué, celui de la femme énigmatique du *Runenberg,* de Tieck, celui du mineur dans *Henri d'Ofterdingen,* de Novalis, ou le conte des *Mines de Falun,* de Hoffmann, pour ne citer que des textes célèbres. Cette nature douée d'une vie fantastique n'est pas celle de Beethoven, pour qui un arbre, un caillou, un

239. *Ibid.*, 112.

240. *Ibid.*, 148.

241. *Beethovens Werke*, série 25, 259.

oiseau n'ont pas de caractère double, de vie secrète et cachée au commun des mortels. Pour lui, quiconque s'approchera de la nature avec un cœur pur y verra Dieu tout naturellement, sans qu'il soit besoin d'une révélation particulière. Le mystère et le fantastique lui sont étrangers. Le sentiment de la nature beethovenien est celui d'un homme du dix-huitième siècle, il remonte surtout, par delà le *Sturm und Drang,* à Rousseau ([242]).

III. — Beethoven prophète

L'IDÉE D'HUMANITÉ. LES IDÉES POLITIQUES.

L'aspect le plus caractéristique peut-être du Beethoven romantique est celui de mage ou de prophète. Les écrivains romantiques l'ont représenté comme ayant un contact direct avec le monde supérieur des esprits, comme disposant, pour ouvrir l'accès de ce monde divin aux âmes naïves, du langage magique de la musique. Ils l'ont aussi représenté comme en avance sur son époque, comme l'annonciateur et le précurseur d'une humanité future.

Rien dans les écrits de Beethoven ni dans les anecdotes rapportées sur lui n'indique qu'il se soit considéré comme un mage romantique ayant accès au monde des esprits. Tout au plus peut-on relever quelques traits ou boutades indiquant que pour lui la création musicale n'était pas consciente ou volontaire. Ainsi Czerny rapporte qu'un jour, un interlocuteur ayant insisté sur la gloire que Beethoven avait acquise dans le monde, celui-ci lui aurait répondu que ce qu'il avait « sur le cœur » s'extériorisait sans intervention de sa volonté ([243]). Dans une lettre il aurait exprimé, peut-être de façon humoristique, l'idée que son originalité était inconsciente ([244]).

C'est ce caractère irrationnel de l'inspiration, étrangère à la personnalité de l'artiste, qu'exprime la fameuse réplique de Beethoven à Schuppanzigh, un jour où celui-ci se plaignait de la difficulté de sa partie dans un quatuor : ses œuvres lui ont été

242. Ni le fait que Beethoven a cherché dans la nature le calme et la consolation de ses maux, plutôt qu'une excitation, ni le fait qu'il a chanté une nature aimable plutôt que l'âpre et grandiose montagne ne paraissent suffisants pour le mettre en contradiction avec les conceptions de Rousseau, qui, d'ailleurs, n'ont dû lui être connues qu'indirectement, à travers les poètes du XVIIIe siècle allemand. — Cf. W. KAHL, *Zu Beethovens Naturauffassung,* dans *Beethoven und die Gegenwart,* 220 et suiv.

243. « Ach, Unsinn ! » sagte er, « ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf und die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muss heraus und darum schreibe ich » (A. LEITZMANN, *Beethovens Persönlichkeit,* I, 33).

244. « Ich höre nur von anderen sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiss. » — Cité par G. ERNEST, *Beethovens künstlerischer Werdegang,* dans AMZI., 25 mars 1927, 293 et suiv.

dictées par « l'Esprit » ([245]). La même idée se trouve, sous une forme différente, après des plaintes sur son état de santé, dans une lettre de Beethoven aux fils de Schott, du 17 septembre 1824 ([246]).

Si on veut absolument prendre au pied de la lettre ces propos — les deux derniers surtout — on peut en tirer argument en faveur de la conception du Beethoven-mage en relation avec les esprits. Mais on peut aussi estimer que si Beethoven avait eu lui-même cette idée romantique de sa propre personnalité artistique il l'aurait formulée avec plus de netteté et de détails et que ces propos ne seraient pas isolés dans la masse de ses écrits épistolaires et des anecdotes si abondantes et si variées qui ont été recueillies sur lui. Il faut sans doute y voir simplement la constatation pittoresque et peut-être un peu ironique du fait qu'en dernière analyse l'inspiration artistique est irrationnelle et inconsciente, que son origine demeure mystérieuse et échappe à la recherche la plus subtile.

D'ailleurs, dans les titres que Beethoven a donnés à quelques-unes de ses œuvres, dans le choix des poèmes qu'il a mis en musique ou dans les indications expressives dont il a usé pour guider ses interprètes, rien ne vient indiquer qu'il ait eu une conception fantastique de son art. Que l'on considère la partie de son œuvre qui ressortit nettement à la musique expressive, puisque lui-même a fourni à ce sujet des indications assez nettes, ou celle qu'il faut bien ranger sous la rubrique de la musique pure, peut-être seulement faute de posséder la clef qui nous en ouvrirait le sens véritable, rien ne permet d'affirmer qu'un mysticisme fantastique ou un idéalisme magique à la Novalis y tiennent une place quelconque. Il ne faut donc pas exagérer l'importance de boutades fugitives et peu nombreuses dont l'œuvre musicale de Beethoven ne vient pas confirmer la signification romantique qu'on pourrait leur attacher.

Beethoven fut-il prophète? Bettina l'affirme dans la première des lettres qui lui sont consacrées dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant* ([247]). La lettre est datée de 1810, mais

245. « Glaubt Er, dass ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht? » Reproduit par P. Bekker, *Beethoven*, 357.

246. « Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig und muss ich vor meinem Abgang in die Elysäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingibt und heisst vollenden » (BBr-KAL, V, 56; BBr-PREL, III, 128).

247. « Ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben bis das gewaltige und erhabene Rätsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiss dann lässt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntnis in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt » (Bett., III, 454).

son authenticité est indémontrable et les propos qu'y tient Beethoven sont trop semblables à des phrases de Bettina pour n'être pas suspects. La prétendue correspondance de Bettina avec Gœthe a paru en 1835, huit ans après la mort de Beethoven. Considérer comme un prophète de l'humanité future l'auteur de la *Neuvième symphonie* était, à cette époque et pour un romantique, parfaitement possible. Mais si on pouvait admettre que la lettre fût authentique et eût été écrite réellement en 1810, il faudrait admirer en Bettina un sens divinatoire vraiment surprenant, car cette conception prophétique du génie beethovenien pourrait surtout s'appliquer à des œuvres de sa dernière période. Or aucune composition de Beethoven connue à la date indiquée par Bettina ne permettait de prévoir le caractère de ses dernières œuvres.

L'affirmation du caractère prophétique de l'œuvre de Beethoven doit s'appuyer surtout sur l'examen du final choral de la *Neuvième symphonie*. Le texte, emprunté à l'ode de Schiller *A la joie,* célèbre l'élan mystique, à la fois religieux et fraternel, d'une humanité qui ne pouvait être celle de l'époque où Schiller composait ses vers. C'est une anticipation morale, sociale et surtout poétique, qui s'explique chez Schiller par l'influence apaisante du groupe d'amis au milieu duquel il vivait alors, surtout de Körner, et par le calme d'une existence plus régulière succédant à la vie aventureuse de bohème révolté qui correspond à son *Sturm und Drang.*

Nous savons par une lettre de Fischenich à Charlotte Schiller que dès le début de 1793 Beethoven songeait à mettre en musique l'*Ode à la Joie,* strophe par strophe ([248]). Quelques années plus tard, en 1798, un cahier d'esquisses porte des traces d'un travail musical sur un fragment de l'*Ode à la Joie* ([249]). En 1809, une annotation dans un cahier d'esquisses indique qu'à cette époque il avait l'intention de ne pas mettre en musique toutes les strophes de l'ode ([250]). Il est difficile de dire à quel moment Beethoven s'est décidé à faire du poème de Schiller le final vocal d'une symphonie. Mais l'intervention du chœur à la fin d'une œuvre instrumentale n'était pas dans son œuvre, en 1822-1823, une nouveauté : la *Fantaisie* op. 80, composée en 1808, comprend un prélude pour piano seul et un final varié pour piano et orchestre auxquels, dans la deuxième partie, vient s'ajouter un chœur mixte. Cet emploi du chœur dans le final d'une œuvre instrumentale n'est d'ailleurs pas une innovation de Beethoven. D'autres compositeurs de moindre importance l'ont précédé dans cette

248. TDR, I, 303.
249. G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, 476.
250. TDR, III, 153.

voie ([251]). Il faut enfin signaler que le motif principal du chœur de la *Neuvième symphonie* figure déjà dans la *Fantaisie* op. 80 et que son invention remonte à 1796 ([252]). Le final de la *Neuvième symphonie* réunit donc en un faisceau unique des éléments poétiques et musicaux qui depuis longtemps hantaient Beethoven et auxquels il a donné enfin la forme artistique qu'il cherchait depuis sa jeunesse. Conformément à son idée de 1809, il n'a pas utilisé toutes les strophes de l'œuvre de Schiller, mais seulement celles où s'expriment le sentiment religieux et l'amour de l'humanité ([253]).

On a pu remarquer que l'Elysée que chante Beethoven n'est pas tout à fait celui du jeune Schiller. Pour celui-ci, en effet, cette demeure mystérieuse, d'où la joie sort pour venir rayonner au milieu des hommes, est dans l'au-delà. Beethoven, lui, songe plutôt à un Etat futur qui réaliserait cet Elysée dans la fraternité des hommes. Il est plus proche de la conception que Schiller, à l'époque de sa maturité, a exprimée dans la dissertation *Sur la poésie naïve et sentimentale* et dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Ce ne sont plus les idées du jeune et bouillant poète à peine échappé au *Sturm und Drang* qu'expriment les strophes choisies par Beethoven dans l'*Ode à la Joie*. Les coupures pratiquées dans le poème par le musicien lui ont fait curieusement trouver et souligner musicalement, dans le final de la *Neuvième symphonie*, les idées de Schiller mûri et devenu classique. L'Etat futur dont Beethoven se fait l'annonciateur reposera « sur la synthèse classique, sur la conciliation du conflit entre la nature et l'esprit, entre l'instict et le devoir dans l'homme » ([254]). Certes, Beethoven n'a indiqué nulle part les intentions qu'il a pu avoir ([255]). Mais celles-ci ressortent clairement de l'examen du texte qu'il a mis en musique, des coupures qu'il a faites dans les strophes de Schiller, de l'importance qu'il a accordée à certaines tournures ou à certains vers en les répétant avec insistance et de la façon dont il a distribué les paroles entre les solistes isolés ou réunis, le chœur mascu-

251. P. Bekker, *Beethoven*, 281.

252. G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, 255.

253. TDR, V, 49.

254. L. F. Schiedermair, *Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens*, 16.

255. Le *Cahier de conversation* n° 66 (39), de mai 1824, postérieur, par conséquent, à l'achèvement de la *Neuvième symphonie*, porte, à la page 31 *b*, cette indication de la main de Beethoven : « Das gedruckte Gedicht der Freude Freude (*sic*) », note isolée et de laquelle il est impossible de déduire un renseignement quelconque. En août 1825, le cahier 89 (2) montre que la question des strophes supprimées a pu être agitée entre Beethoven et Karl Holz. Celui-ci a, en effet, écrit, page 30 *a*, une allusion à la dernière strophe de la première édition du poème de Schiller : « Allen Sündern soll vergeben — Und die Hölle... Dieser Text ist aber nicht mehr in Ihrer Symphonie — lied an die freude — 8 Strophen » (*Cahiers de conversation* à la Bibl. nationale de Prusse).

lin, féminin ou mixte et la masse totale des chanteurs ([256]). La synthèse schillérienne (et kantienne) entre le devoir et l'instinct une fois réalisée, il n'y aura plus sur terre qu'une humanité paisible et fraternelle, dont les jours s'écouleront dans une joie dionysiaque, présent par lequel le Père éternel récompensera ses créatures qui auront enfin découvert le vrai sens de l'existence.

Cette humanité moralement et politiquement libre, fraternelle et pénétrée d'esprit religieux, qui chante la joie au final de la *Neuvième symphonie,* une autre œuvre de Beethoven l'a déjà montrée : *Fidelio.* Les chœurs des prisonniers, à la fin du premier acte et au final du second, montrent les diverses phases par lesquelles passe leur esprit, depuis le désir de libération dans la cour de la prison jusqu'à l'allégresse débordante de la liberté conquise, à la fin de l'œuvre. Le désir de délivrer son mari, qui anime Léonore, est une passion dont la violence dépasse la personnalité de Florestan : sans même se rendre compte de la portée de ses actes, ce n'est pas Florestan seul qu'elle délivrera, mais tous les captifs injustement détenus par le sinistre Pizarro. Léonore, Florestan et Fernando seront, au final, les choryphées autour desquels se grouperont les voix de la masse chorale en une page dont l'élan éperdu est comparable à celui du final de la *Neuvième symphonie* et où l'emprunt fait au poème de Schiller ([257]) montre bien la parenté d'inspiration entre les deux œuvres ([258]).

La liberté politique généreusement octroyée par un souverain paternel et éclairé est la récompense de la liberté intérieure conquise et ardemment défendue, au fond de leur conscience, par des âmes d'élite. Léonore et Florestan sont de « belles âmes », des guides de l'humanité, dont la haute moralité religieuse ne peut exister que dans des personnalités entièrement libres de toute contrainte intérieure ([259]). Au fond, cette humanité supérieure, libre aussi bien moralement que politiquement, pour qui la pratique du bien est simplement l'activité d'un instinct, est la forme terrestre du divin ([260]).

Il n'est pas nécessaire d'insister sur le fait que la liberté politique est le but que poursuit l'héroïsme d'Egmont. La façon dont Beethoven a traité la scène finale du drame, conformément d'ail-

256. L. F. Schiedermair, ouv. cité, 17; Otto Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens 9. Symphonie.*

257. Cf. plus bas, 418.

258. Cf., pour l'étude des détails, L. F. Schiedermair, ouv. cité, 6 et suiv., 35 et suiv.

259. *Ibid.*, 8 et suiv.

260. *Ibid.*, 43 et suiv.

leurs aux indications de Gœthe, suffirait à le montrer. Mais il faut relever encore que, pour lui, cette aspiration à la liberté est devenue le contenu essentiel du drame. Il l'a prouvé par l'importance accordée à la *Siegessymphonie* finale, qu'il a utilisée pour terminer l'ouverture ([261]).

On peut à la rigueur voir aussi l'annonciation de l'humanité future dans la façon dont Beethoven a souligné, dans le *Gloria* de ses *Messes*, par des procédés semblables, l'imploration : *Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis* ([262]). Ici pourtant l'interprétation musicale du texte liturgique semble bien n'avoir qu'une valeur religieuse, et s'il est possible de considérer cet appel à la paix comme impliquant une aspiration à la liberté morale, rien ne permet d'y introduire une idée de liberté politique. Tout au plus pourrait-on, dans l'*Agnus Dei* de la *Messe en ré*, voir dans la marche militaire qui vient troubler le *Dona nobis pacem* une menace pour la liberté politique ([263]). Mais cette idée serait bien secondaire. L'élever au rang d'inspiration principale serait certainement excessif.

Parmi les œuvres de moindre importance où s'exprime nettement l'idéal beethovenien de belle humanité, il faut citer d'abord la *Fantaisie pour piano avec orchestre et chœur* op. 80 dans le final de laquelle Beethoven a, dès 1808, utilisé comme élément essentiel le motif qui, plus tard, allait prendre une place prépondérante dans les développements inspirés par l'*Ode à la Joie*, au final de la *Neuvième symphonie* ([264]). Ce motif figure déjà dans un lied composé probablement vers 1796 sur une poésie de Bürger intitulée *Amour partagé* ([265]). Il est possible qu'à cette époque Beethoven l'ait considéré comme exprimant le bonheur de l'existence fondée sur un sentiment partagé. Mais dans la *Fantaisie* les paroles du chœur permettent de lui attribuer un sens plus philosophique.

La poésie de six strophes de quatre vers que Beethoven a mise en musique est de Kuffner, d'après Czerny, ou, selon Nottebohm, de Treitschke ([266]), mais certains commentateurs se sont demandé si les idées qu'elle exprime n'auraient pas été suggérées au poète par Beethoven ([267]). Seuls des arguments de sentiment

261. Cf. plus haut, 339, et A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 158.
262. Cf. plus haut, 368, 371 et 372.
263. Cf. plus haut, 374.
264. *Beethovens Werke*, série 9, tome II, 143 et suiv.
265. *Ibid.*, série 23, 168 : *Gegenliebe*.
266. L. F. Schiedermair, ouv. cité, 12.
267. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 94.

pourraient être invoqués en faveur de cette dernière hypothèse. D'autre part, un passage d'une lettre de Beethoven à Breitkopf et Härtel permet de croire que Beethoven n'a pas attaché grande importance à cette pièce de vers, puisqu'il s'y montre prêt à accepter que l'éditeur adapte d'autre paroles à sa musique ([268]). Quoi qu'il en soit, il faut constater que, comme les strophes de l'*Ode à la Joie* qui constituent le final de la *Neuvième symphonie,* la poésie de la *Fantaisie avec chœur* évoque une humanité supérieure vivant dans la clarté, l'harmonie et l'amour. La paix, la joie, la beauté sont le lot de ces heureux mortels. Ils jouissent du calme extérieur et de délices intérieures. De ce calme et de ces délices les arts font jaillir leur lumière, aux rayons de laquelle germent dans le cœur de grands sentiments. Et « lorsqu'un esprit s'est élevé d'un coup d'aile, il entend sans cesse un chœur d'esprits ». La dernière strophe, plusieurs fois répétée par le chœur, dit :

> « Acceptez donc joyeusement, belles âmes, les présents d'un bel art. Quand l'amour et la force s'unissent, la faveur des dieux récompense l'homme » ([269]).

L'insistance avec laquelle Beethoven répète ces paroles montre l'importance qu'il y a attachée. L'œuvre toute entière, surtout destinée à faire briller le pianiste, peut cependant être considérée comme ayant une signification extra-musicale par le fait qu'elle est une simple suite de variations sur un thème unique dont le sens est révélé, dans la dernière partie, par des paroles chantées. Suivant un schéma qui, avec plus de simplicité, préfigure la disposition du final de la *Neuvième symphonie,* Beethoven fait intervenir d'abord deux voix solistes, puis davantage et enfin le chœur tout entier ([270]). Les modulations font apparaître une sorte de marche de l'ombre vers la lumière : le prélude pianistique et l'*allegro* affirment la mélancolique tonalité d'ut mineur ([271]). Mais la première apparition du motif caractéristique du final se fera dans l'éclatant ut majeur ([272]). Diverses modulations introduiront la variété nécessaire dans les développements. Le ton d'ut mineur reparaîtra même, momentanément ([273]). Mais

268. Lettre du 21 août 1810 (BBr-KAL, I, 324; BBr-PREL, IV, 64).

269. « Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
froh die Gaben schöner Kunst.
Wenn sich Lieb' und Kraft vermählen,
lohnt dem Menschen Göttergunst. »
(*Beethovens Werke*, série 9, tome II, 173 et suiv.)

270. *Ibid.*, 166-187.

271. *Ibid.*, 139-143.

272. *Ibid.*, 143 : *meno allegro.*

273. *Ibid.*, 151-152.

le prélude à l'attaque du chœur imposera définitivement ut majeur qui règnera sur toute la partie chantée, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la *Fantaisie* ([274]).

La conception romantique du rôle de l'art n'est pas tout à fait absente des vers chantés par le chœur. On la trouve dans l'avant-dernière strophe : « lorsqu'un esprit s'est élevé d'un coup d'aile, il entend sans cesse un chœur d'esprits ». Mais dans l'ensemble, c'est plutôt aux idées de Schiller devenu kantien et classique que se rattache la pièce. Le rôle de l'art et de la beauté, qui élèvent à une puissance supérieure les qualités morales des « belles âmes » et les rendent dignes de la faveur divine, correspond à celui que leur assigne Schiller dans certaines de ses œuvres poétiques ou philosophiques ([275]). C'est sur le plan de l'esthétique que vit l'humanité supérieure.

Ce n'est pas seulement à Schiller qu'il faut penser ici : le terme de « belles âmes » a été employé aussi par Gœthe pour désigner la beauté morale d'une personnalité parvenue à l'équilibre harmonieux de son être intime ([276]). On a enfin relevé une correspondance entre les vers du final de la *Fantaisie* et les idées qui inspirèrent Mozart et Schikaneder dans la *Flûte enchantée* et qui ressortissent au mysticisme maçonnique du dix-huitième siècle, de tendance libérale et internationale ([277]).

Quelques-uns des lieder de Beethoven chantent aussi l'aspiration à la liberté, sans qu'on puisse toutefois établir un lien entre la musique qu'ils lui ont inspirée et celle des œuvres dont il vient d'être question. Il n'y a donc lieu d'insister ni sur *L'homme libre*, poésie de G. C. Pfeffel ([278]) ni sur *L'homme de parole*, poésie de F. A. Kleinschmidt ([279]), ni sur les lieder patriotiques : *Adieux aux citoyens de Vienne, au moment du départ des volontaires viennois* ([280]) et *Chant de guerre des Autrichiens* ([281]), sur des poésies de Friedelberg, et *Adieux du Guerrier*, poésie de C. L. Reissig ([282]).

274. *Ibid.*, 165-194.

275. Cf. *Die Künstler, Das Ideal und das Leben, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, Über das Erhabene, Über naive und sentimentalische Dichtung (Idylle).*

276. Cf. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, livre VI : *Bekenntnisse einer schönen Seele.*

277. E. J. Dent, *The choral Fantasia*, dans *Music and Letters*, VIII, n° 2, Londres, 1927, 116 et suiv.

278. *Beethovens Werke*, série 23, 108 : *Der freie Mann.*

279. *Ibid.*, 92 : *Der Mann von Wort.*

280. *Ibid.*, 103 : *Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen.*

281. *Ibid.*, 106 : *Kriegslied der Oesterreicher.*

282. *Ibid.*, 132 : *Des Kriegers Abschied.*

Après cette revue des principales œuvres où Beethoven a exprimé ses idées de morale sociale, il paraît difficile de voir en lui un républicain, ou même un révolutionnaire. C'est surtout Bettina qui s'est efforcée de représenter Beethoven comme un démocrate farouche, sans-gêne et même grossier vis-à-vis des grands personnages, capable de reprocher vertement à Gœthe son attitude déférente à l'égard de la cour. Le seul propos dans ce sens qu'on puisse relever dans la correspondance de Beethoven est l'opinion souvent citée sur les poètes et les gens de cour ([283]). Mais l'accès de mauvaise humeur que traduisent ces paroles est d'ordre purement artistique, et il est difficile de lui attribuer, sans forcer le texte, une tendance politique ou sociale.

Il ne semble pas non plus qu'on puisse voir l'expression d'idées politiques révolutionnaires dans les esclandres que Beethoven était capable de faire chez des nobles par qui il ne s'estimait pas traité comme il désirait l'être. De nombreuses anecdotes nous ont transmis le récit d'incidents de ce genre. Il faut en chercher l'origine et l'explication non dans des idées politiques subversives, mais dans le sentiment qu'avait Beethoven de sa valeur d'artiste. Sur ce point, il a été intraitable et a toujours prétendu se faire respecter même des personnages les plus haut placés, dont il ne se considérait pas comme l'inférieur ([284]). En revanche, le ton toujours respectueux des lettres adressées à son élève l'archiduc Rodolphe montre que, malgré la cordialité des relations qui avaient pu s'établir entre eux, Beethoven a toujours observé des formes assez protocolaires vis-à-vis d'un membre de la famille impériale.

Vers la fin de sa vie toutefois il est certain que Beethoven savait, à l'ocasion, traduire en termes énergiques son mécontentement à l'égard du régime politique de l'Autriche ([285]). Mais peut-on en conclure qu'il fut révolutionnaire et républicain?

La principauté électorale de Cologne, où Beethoven avait grandi, était trop près de la France pour que le mouvement révolutionnaire n'y ait pas éveillé d'écho ([286]). Beethoven a certainement subi cette influence, mais il y en eut également d'autres qui agirent sur lui ([287]). Dans sa période rhénane, il est impossible de voir en lui un pur républicain, au sens politique du terme, sympathisant avec les révolutionnaires français.

283. « Gœthe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt. Es ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sein sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können » (BBr-KAL, II, 93; BBr-PREL, I, 289).

284. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 67 et suiv.

285. TDR, III, 527; IV, 57; A. Schmitz, ouv. cité, 60.

286. L. F. Schiedermair, *Der junge Beethoven*, 318-319.

287. *Ibid.*, 320 et suiv.

Un peu plus tard cependant, une de ses lettres fait allusion à la « fièvre révolutionnaire » dont on peut comprendre qu'il aurait été atteint. Le 8 avril 1802, il écrit à l'éditeur Hofmeister, qui sans doute lui avait proposé de célébrer l'esprit nouveau par une sonate, que le moment n'est plus favorable ([288]).

C'est, dans la correspondance de Beethoven, la seule allusion à sa sympathie momentanée pour la Révolution. Encore n'est-il pas certain que lui-même ait éprouvé la « fièvre » dont il parle. Des témoignages dignes de foi semblent pourtant confirmer cette hypothèse et indiquent qu'au moment de l'ambassade de Bernadotte à Vienne (1797-1798) Beethoven fut en relations avec le représentant de la France. Pendant la campagne d'Egypte, celui-ci lui aurait suggéré de célébrer le héros Bonaparte par une œuvre musicale ([289]). On connaît l'anecdote rapportée par Schindler et par Wegeler-Ries au sujet de la dédicace de la *Symphonie héroïque* à Bonaparte, supprimée d'un trait de plume rageur au moment où Napoléon se proclama empereur ([290]). Schindler lui-même la rapproche de l'affirmation des opinions républicaines de Beethoven. Toutefois, il ne faut pas en conclure que Beethoven ait été un admirateur de la Révolution française. Schindler ajoute en effet que la république idéale qu'il aurait voulu voir réaliser dans la pratique était celle de Platon ([291]).

Il s'agit donc ici non d'une attitude proprement révolutionnaire, mais d'une attitude philosophique. Cette admiration de Platon, Beethoven l'a d'ailleurs partagée avec un grand nombre de gens de son époque. Elle est une forme de ce qu'on peut appeler le démocratisme sentimental de la fin du dix-huitième siècle, nourri à la fois de souvenirs antiques et de l'exemple de la jeune république des Etats-Unis ([292]). Rien, dans le texte de Schindler,

288. « Reit euch denn der Teufel insgesamt meine Herren — mir vorzuschlagen eine solche Sonate zu machen? — Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da wäre das so etwas gewesen, aber jetzt da sich alles wieder ins alte Geleis zu schieben sucht, Bonaparte mit dem Papste das Konkordat geschlossen — so eine Sonate? — Wär's noch eine *Missa pro sancta Maria a tre voci* oder eine Vesper usw. — nun da wollt ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen und mit grossen Pfundnoten ein *Credo in unum* hinschreiben, — aber du lieber Gott eine solche Sonate zu diesen neu angehenden christlichen Zeiten — hoho ! — da lasst mich aus, da wird nichts daraus » (BBr-KAL, I, 85; BBr-PREL, I, 91).

289. A. Schindler, *Biographie*, 55; TDR, II, 54 et suiv.; Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 35.

290. A. Schindler, ouv. cité, 56; Wegeler-Ries, *Biographische Notizen*, 77.

291. « Beethoven war seinen politischen Gesinnungen nach ein Republikaner, wohin ihn sein echt künstlerisches Naturell noch hinführte. Plato's « Republik » war in sein Fleisch und Blut übergegangen, und nach jenen Prinzipien musterte er alle Verfassungen der Welt. So wollte er alles eingerichtet wissen, wie es Plato vorgeschrieben hatte. Er lebte in dem festen Glauben, Napoleon gehe mit keinem anderen Plan um, als Frankreich nach ähnlichen Prinzipien zu republikanisieren, und somit sei — nach seiner Meinung — der Anfang zu einem allgemeinen Weltglück gemacht. Daher seine Verehrung und Begeisterung für Napoleon » (A. Schindler, ouv. cité, 56).

292. TDR, II, 140.

ne permet de croire que cette aspiration à une société idéale d'hommes vertueux ait été chez Beethoven autre chose qu'un sentiment purement théorique.

Les *Cahiers de conversation* ne contiennent qu'une allusion au républicanisme de Beethoven. Elle date de 1823 et ne peut guère être prise au sérieux : au cours d'une conversation à bâtons rompus, le conseiller Peters, répondant à un propos de Beethoven que le cahier n'a pas conservé, mais qui devait être excessif, le traite de révolutionnaire et même de *carbonaro* (293).

Aucune de ces indications n'est absolument convaincante, et ceux même des biographes de Beethoven qui éprouveraient une grande joie à constater qu'il fut un pur et sincère démocrate n'osent se prononcer nettement dans ce sens (294). Dès sa jeunesse, à Bonn, l'atmosphère de la petite principauté où il vivait lui a plutôt communiqué l'idée d'un despotisme éclairé, paternel et libéral, où se marieraient les conceptions politiques de Platon et l'idéal de république vertueuse de Montesquieu (295). Par la suite, malgré toutes les manifestations de sa mauvaise humeur politique qui nous ont été transmises par de nombreuses anecdotes, le fond de ses conceptions politiques ne semble guère avoir varié. Son idéal positif a été Joseph II, le bon monarque, le despote éclairé et libéral (296).

Le monarque idéal dont rêvait Beethoven est celui qui règne sur l'Espagne de *Fidelio*. Son autorité paternelle et sentimentale se montre soucieuse à la fois de distribuer la justice, de gagner l'affection de ses sujets et de réaliser dans ses Etats une société naturellement vertueuse parce que fondée sur la fraternité humaine. L'existence de ce tyran débonnaire et équitable ne sera pas un obstacle à la liberté que les prisonniers délivrés chantent, au final de l'œuvre, dans un débordement d'allégresse.

Tels sont les traits qu'avaient déjà prêtés à Joseph II et à Léopold II les deux cantates composées par Beethoven en 1790 pour déplorer la mort du premier et célébrer l'avènement du second (297). Les deux poèmes célèbrent le souverain, mort ou vivant, comme un « père ». Le mérite de Joseph II est d'avoir vaincu l'hydre du fanatisme et donné ainsi à l'humanité la lumière et le bonheur. Quant à Léopold II, son avènement est salué avec enthousiasme sur terre et dans le ciel. La conception politique qui paraît dans l'une comme dans l'autre pièce est celle de

293. *Cahier* 28 (77), d'avril 1823, p. 24 *b* : « Sie sind ein Revolutionar, ein Carbonaro » (Bibl. nationale de Prusse, Berlin).

294. R. Rolland, *Vie de Beethoven*, 25-26; Ed. Herriot, *Vie de Beethoven*, 123, 266; P. Bekker, *Beethoven*, 85-86.

295. L. F. Schiedermair, *Der junge Beethoven*, 316 et suiv.

296. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 59 et suiv.

297. *Beethovens Werke*, série 25, n° 264, 1 : *Cantate auf den Tod Kaiser Joseph des Zweiten;* n° 265, 55 : *Cantate auf die Erhebung Leopold des Zweiten zur Kaiserwürde.*

l'*Aufklärung* : un souverain paternel, généreux et libéral fait le bonheur de son peuple.

Il serait sans doute excessif de prétendre que Beethoven ait pu être pénétré d'enthousiasme par cette poésie officielle, emphatique, ampoulée et, pour tout dire, d'assez bas étage ([298]). Pourtant il faut rappeler qu'un passage de la cantate consacrée à Joseph II lui a inspiré un développement musical qu'il a, plus tard, transporté presque textuellement au dernier tableau de *Fidelio*. Dans les deux cas, les paroles qui servent de support à cette musique expriment un sentiment de joie grave et religieuse à propos d'une manifestation d'esprit libéral, de despotisme éclairé ([299]). Sans que le style musical des deux cantates puisse être jugé très original, leur intérêt est certain, justement parce qu'à la fausse poésie des textes correspond une musique vraie, spontanée et passionnée ([300]). Mais c'est l'analogie de pensée qui constitue leur lien avec *Fidelio*. Dans les deux cas, la doctrine politique manifestement chère à Beethoven est le despotisme éclairé ([301]).

La cantate intitulée *Le moment glorieux*, composée en 1814 sur des paroles d'Aloys Weissenbach, traduit des idées analogues. Dans le n° 5 : *Récitatif et quatuor*, les personnages de la ville de Vienne, d'une voyante, d'un génie et d'un guide du peuple proclament et répètent avec insistance :

> « Il n'y a là aucun regard qui ne rencontre son prince.
> Nul cœur n'est proche, qui ne reçoive la bénédiction de son sou-
> [verain ([302]). »

Précédemment, au n° 3 : *Air et chœur*, la ville de Vienne personnifiée a exprimé l'idée de la fraternité humaine :

> « Je vois se produire l'événement le plus admirable, et mon peuple
> [en sera témoin,
> Lorsqu'un continent déchiré reconstitue son union
> Et que, pour une alliance pacifique et fraternelle, l'humanité déli-
> [vrée échange des baisers ([303]). »

298. L. F. Schiedermair, *Das junge Beethoven*, 398.
299. Cf. plus bas, 415.
300, L. F. Schiedermair, ouv. cité, 409-410.
301. L. F. Schiedermair, *Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens*, 10.

302. « Kein Aug' ist da, das seinem Fürsten nicht begegnet,
Kein Herz ist nah, das nicht sein Landesvater segnet.»
(*Beethovens Werke*, série 21, n° 208 : *Der glorreiche Augenblick*, 78-80.)

303. « Und das Höchste seh' ich geschehen
Und mein Volk wird Zeuge stehen,
Wenn ein gesprengter Weltteil wieder
Sich zum Ringe fügt und schliesst
Und zum Bunde friedlicher Brüder
Sich die gelöste Menschheit küsst. »
(*Ibid.*, 39-42.)

Ici encore, l'insistance avec laquelle Beethoven fait répéter les paroles indique bien quelle importance il leur a attribuée.

Les œuvres composées en 1812 pour l'inauguration du théâtre de Pest, sur des poèmes de Kotzebue, exprimaient la même conception des rapports entre le souverain et ses sujets. Dans *Le roi Etienne,* au n° 2, le chœur rappelle qu'il errait dans l'obscurité et que la venue du roi a fait jaillir la lumière. Etienne est appelé « père » et « sauveur » ([304]). Le chœur final chante d'avance le bonheur des générations futures dont « la confiance filiale sera le plus beau diamant de la couronne » ([305]). Au final des *Ruines d'Athènes,* le grand-prêtre demande aux dieux de faire apparaître entre les autels de Thalie et de Melpomène celui du roi, afin qu'il soit « au milieu de ses enfants ». La prière est exaucée, un autel surgit de terre, portant le buste du souverain et l'inscription : *A notre père.* L'œuvre s'achève par un chœur enthousiaste où le peuple hongrois renouvelle son serment de fidélité au roi ([306]).

Toutes ces pièces de circonstance, médiocres poèmes officiels peu propres à inspirer un musicien, rendent hommage à des souverains vivants ou morts, et l'hommage à un personnage historique n'est qu'une allégorie transparente adressée en réalité au monarque actuellement régnant. La musique y souligne les idées de fraternité et de fidélité à un prince paternel au moyen du procédé le plus simple : celui de la répétition des paroles. L'importance que Beethoven accorde à l'expression de ces idées, chaque fois qu'il les rencontre, montre qu'elles lui tenaient au cœur. On retrouve donc dans son œuvre, dans l'époque qui précède immédiatement 1815, le reflet de la conception politique qu'il avait mise en valeur dans ses deux cantates de Bonn. La crise révolutionnaire est passée, le joséphisme reparaît.

Le témoignage de Schindler vient d'ailleurs confirmer cette constatation. En 1815, dit-il, Beethoven lui donnait souvent rendez-vous dans une certaine brasserie où, dans une salle particulière, se réunissaient des joséphistes convaincus. Beethoven était parfaitement à l'aise au milieu d'eux. Son idéal, à ce moment-là, était la constitution anglaise ([307]).

A cette admiration pour l'absolutisme éclairé et libéral de Joseph II et pour la constitution anglaise Beethoven va rester fidèle

304. *Beethovens Werke,* série 20, n° 207 *b* : *König Stephan,* 49 et suiv.

305. *Ibid.,* 101.

306. *Ibid.,* n° 207 : *Die Ruinen von Athen,* 90 et suiv.

307. « Es dauerte nicht lange, so lernte ich dieses Lokal als eine Quasi-Krypta einer kleinen Anzahl Josephiner vom reinsten Wasser kennen, zu denen unser Tonmeister eben keine Dissonanz gebildet, denn sein republikanisches Glaubensbekenntnis hatte durch nähere, in diese Zeit fallende Bekanntschaft mit der englischen Staatsverfassung bereits einen empfindichen Stoss erhalten. » Cité d'après TDR, III, 527.

jusqu'à la fin de sa vie. C'est en fonction de ce sentiment qu'il faut comprendre toutes les critiques qu'il adresse au gouvernement autrichien de son temps.

En 1817, un de ses visiteurs, Cipriani Potter, constatait, comme il devait plus tard le déclarer à Thayer, que la politique jouait un rôle dans la conversation de Beethoven. Il présente Beethoven comme un adversaire du gouvernement autrichien et comme ayant le désir de faire un voyage en Angleterre ([308]).

Les *Cahiers de conversation* des dernières années renferment une assez grande abondance de notes où sont formulées à l'égard du gouvernement autrichien des critiques dont la liberté de ton montre que les interlocuteurs de Beethoven avaient conscience d'être en communion d'idées avec lui.

Dans un cahier de février-mars 1820, Beethoven inscrit ce simple jugement : « un gouvernement paralytique » ([309]).

Dans le même cahier, quelques jours plus tard, Blöchlinger exprime humoristiquement son opinion sur le régime autoritaire excessif auquel était soumise l'Autriche ([310]). En juillet 1820, le peintre Stieler opine : « C'est un gouvernement comme à Abdère » ([311]).

Paresse, autoritarisme et niaiserie sont donc les défauts attribués au gouvernement autrichien. Une forme particulièrement désagréable de l'autoritarisme est l'espionnage policier. En novembre 1822, le neveu de Beethoven écrit dans un carnet quelques phrases dont le ton fantaisiste ne dissimule pas la crainte des mouchards ([312]).

Quelques mois après, fin mai 1823, Karl invite son oncle à être prudent dans ses conversations avec un chambellan ([313]). Cette brève note vient confirmer que Beethoven était loin d'approuver le régime sous lequel on vivait à Vienne.

La censure est l'objet de plaintes nombreuses. Entre la fin de 1823 et le début de 1825, Karl, Schindler, Bernard et

308. « Gleich am ersten Tag des Zusammenseins stürzte sich Beethoven darauf [= sur la politique] und belegte die österreichische Regierung mit allen möglichen Namen. Er war erfüllt von dem Gedanken, nach England zu kommen » (*Ibid.*, IV, 57).

309. *Cahier de conversation* 7 (34), p. 56 *b* : « eine lahme regierung ». Ed. W. Nohl, 369,

310. *Ibid.*, p. 74 *a* : « Es wird jetzt hier auf dem Congress an einem Gesetz gearbeitet, wodurch vorgeschrieben wird, wie hoch die Vögel fliegen und wie schnell die Hasen laufen sollen » (Ed. W. Nohl, 375).

311. *Cahier de conversation* 14 (23), p. 3 *a* : « Es ist eine Regierung wie in Abdera ».

312. *Cahier* 8 (14), p. 3 *a* : « Silentium ! Die Stöcke haben Ohren !... (3 *b*) Wir, Herr Carl van Beethoven, sehen mit unserem hellen Blick voraus, dass eine, bey einem solchen Gespräche (4 *a*) leicht mögliche Wendung auf Dinge hinführen kann, die nicht von jedermann, besonders von verdächtigen Personen dürften gehört werden, um so mehr, da alles aufmerkt, sobald Jemand Politisches spricht. »

313. *Cahier* 34 (60), p. 2 *b* : « Der Baron ist Kammerherr beym Kaiser.
« Ich meine nur, du sollst nichts gegen die Regierung mit ihm reden. »

Grillparzer lui-même racontent les exploits des censeurs et la façon dont *Ottokar* a été traité jusqu'à ce que l'empereur en personne mette fin au litige en ordonnant que la pièce de Grillparzer soit représentée ([314]).

Au début de 1825, un interlocuteur désigné par Schindler comme « un professeur d'un institut » (sans doute d'une école à laquelle Beethoven songeait à confier son neveu) fait une autre critique : le gouvernement ne désire pas que l'instruction se répande ([315]).

En août de la même année, Karl Holz, après avoir demandé à Beethoven pourquoi il a quitté les bords du Rhin, lance contre la Sainte Alliance une accusation que le contexte ne permet pas de préciser ([316]). Quelques jours plus tard, le même Holz énumère les défauts qu'il reproche au régime actuel et use d'une comparaison chirurgicale pour le montrer inférieur à celui qui l'a précédé ([317]).

En septembre, Schindler, parlant d'un pianiste que Haslinger voudrait présenter à Beethoven, fournit à ce dernier l'occasion d'une plaisanterie facile et qu'on devine sans peine, sur le double sens du mot « constitution ». C'est une preuve de l'opinion de Beethoven sur son gouvernement ([318]). Peu de jours après, toujours en septembre, l'éditeur Schlesinger, répondant sans doute à une tirade de Beethoven contre le régime, appelle de ses vœux la venue d'un homme « raisonnable et éclairé, un second Frédéric », et se plaint de la rigueur de la censure littéraire ([319]). En septembre encore, une appréciation de la censure reparaît dans un propos de Holz : le musicien échappe plus facilement

314. *Cahiers* 42 (124), p. 2 *b* (Grillparzer); 48 (66), pp. 21 *b* et 22 *a* (Karl); 54 (125), pp. 5 *a* et 8 *b* (Schindler); 62 (56), pp. 19 *a* et 19 *b* (Karl Bernard); 75 (80), pp.32 *b* et suiv. (Karl); 79 (25), p. 26 *b* (Johann van Beethoven).

315. *Cahier* 79 (25), p. 6 *b* : « Man will auch nicht dass die jungen Leute studieren, man will finsterniss, Pietismus. »

316. *Cahier* 88 (68), p. 13 *b* : « *Prächtiges Land* längs den Rhein, warum haben Sie es verlassen?
« Das kommt wieder auf h. Allianz. »

317. *Cahier* 89 (2), p. 25 *a* : « Zu viel Beamte, zu viel Militär, zu viel Geld, zu viel Pfaffen, zu wenig Verstand.
(25 *b*) « Es geht wie in der Chirurgie; vordem war das wilde Fleisch um die Wunde rasch ausgeschnitten und zugeheilt, jetzt aber setzen sie fontanelle, und martern den Patienten täglich aufs neue, bis nichts mehr hilft. »

318. *Cahier* 90 (64), p. 10 *b* : « Ein sehr bescheidener Mann, leider aber sehr schwächlicher Constitution, hektisch, sagt man.
« Ja, ganz recht, eine Constitution à l'Autriche.
« Hilf Himmel, wenn uns die Polizey einmal erfasst. »

319. *Cahier* 91 (99), p. 8 *b* : « Das wird so lange bleiben, bis ein vernünftiger aufgeklärter Mensch, ein *Zweiter Zweiter* (*sic*) *Friedrich* auf die Welt kommt. jedes vernünftige Buch ist ja verboten. »

que le poète à la censure, « qui travaille pour l'obscurantisme et pour l'avènement de la sottise » ([320]).

Un peu plus tard, en janvier 1826, Holz fait encore allusion à l'abondance de l'espionnage policier et aux frais énormes qu'il entraîne, puis répète le reproche de sottise qu'il a déjà adressé au régime ([321]).

On pourrait multiplier les citations. Holz trouve heureux les gens qui, n'ayant jamais quitté l'Autriche, ignorent la prospérité des autres pays ([322]). Il vitupère la religion imposée, qui n'engendre qu'hypocrisie, et plaint les savants autrichiens qui ne peuvent élever la voix, même en faisant imprimer leurs écrits à l'étranger, car il faut pour cela une autorisation de la censure ([323]). Il signale que divers journaux sont interdits en Autriche, s'étonne qu'on n'ait pas encore institué une censure pour pratiquer des coupures dans les œuvres musicales et dit avec quelle légèreté travaillent, prétend-on, les jeunes attachés au service de la censure ([324]). Karl s'indigne de la façon dont la censure abîme les œuvres de Grillparzer ([325]). Holz se plaint des impôts trop nombreux et trop lourds ([326]). Schindler se demande quelle sorte d'œuvres musicales la censure pourrait bien interdire ([327]). Holz enfin raconte l'anecdote de ce frère rédemptoriste à qui un gamin demandait pourquoi il portait un si grand chapeau et qui répondit : « Il s'élargira encore et couvrira toute la terre. » A quoi le gamin répliqua : « Alors il fera bien sombre ! » ([328]).

Si aucune de ces citations n'est, en soi, absolument décisive, leur ensemble n'en révèle pas moins la tendance générale des conversations politiques de Beethoven avec ses familiers. On y reprochait à l'Etat autrichien son autoritarisme mesquin et tatillon, les excès de sa censure, la contrainte qu'il imposait aux citoyens en matière religieuse et la toute-puissance de la police qui avait entraîné, en fait, un insupportable régime de délation.

320. *Cahier* 94 (98), p. 21 *b* : « Die Dichter sind schlimmer daran als die Tonsetzer, bey der Censur, die auf den Obscurantismus, Einführung der Dummheit hinarbeitet. »

321. *Cahier* 99 (37), p. 38 *a* : « Die Polizey kostet hier das meiste; es gibt keinen Tisch in dem schlechtesten Bierhaus, wo nicht ein verkappter Spürhund sässe.
« Der Dumme gilt in unseren Zeiten jetzt am meisten.
« Obscurantismus ist das grosse System auf dem Bundestage. »

322. *Cahier* 102, février 1826, p. 4 *b*.

323. *Ibid.*, pp. 30 *a*, 30 *b*, 31 *a*.

324. *Cahier* 103 (119), février-mars 1826, pp. 19 *a*, 19 *b*.

325. *Cahier* 105 (88), mars-avril 1826, p. 1 *a*.

326. *Cahier* 106, début d'avril 1826, p. 1 *b*.

327. *Cahier* 110 (75), juin 1826, p. 29 *b*.

328. *Cahier* 113 (116), juillet 1826, p. 21 *a*.

Tous ces cahiers sont conservés à la Bibliothèque nationale de Prusse.

Par contre, on évoquait avec sympathie quelques souvenirs de l'époque passée où, suivant des voies toutes différentes, le bon empereur Joseph II s'était montré monarque paternel et libéral.

Rien dans ces propos n'indique que Beethoven et ses amis aient été d'opinion républicaine ou démocratique. Si, vers le début du dix-neuvième siècle, Beethoven a traversé une période d'enthousiasme révolutionnaire, il est revenu depuis à l'admiration de sa jeunesse : Joseph II, le despote éclairé. A cette admiration s'ajoute celle de la constitution anglaise, en raison de son libéralisme. Les deux sentiments ne sont pas contradictoires.

Ils ne sont pas non plus en opposition avec la conception platonicienne de l'Etat, où la cité sera gouvernée par des philosophes n'ayant en vue que le bien de tous. Pas davantage avec la conception classique allemande de la « belle humanité », de cette élite morale à laquelle notre devoir est de chercher à ressembler et dont Gœthe et Schiller nous ont proposé d'admirables modèles : Iphigénie, par exemple, ou Max et Thekla.

Serait-il possible de constituer, à l'aide de tous ces éléments divers, un système politique ferme et cohérent? Il ne semble pas que Beethoven se soit posé cette question. Il est même probable qu'elle n'aurait eu guère d'intérêt pour lui, car il n'était ni un esprit systématique, ni un philosophe ou un politicien. Il était artiste, et la seule chose importante à constater est sa sympathie pour une forme libérale de gouvernement telle que l'ont conçue des penseurs du dix-huitième siècle, les uns groupés autour des idées de l'*Aufklärung,* les autres sous la bannière du classicisme.

Telles sont les idées que l'on trouve, exprimées avec plus ou moins de netteté, dans *Fidelio* et dans la *Neuvième symphonie.* Les deux œuvres ont d'ailleurs ce caractère commun que l'idéal philosophique de belle humanité et la liberté politique n'y sont pas représentés comme une sorte de don gratuit du Ciel aux hommes, qui n'auraient qu'à jouir d'une existence douce et paisible. Cet état de perfection morale et sociale doit être conquis au prix d'une épreuve : Léonore a dû montrer le plus grand héroïsme moral et toucher le fond de la misère humaine avant de pouvoir accomplir l'acte symbolique de la délivrance de Florestan et des autres prisonniers. Et l'*Ode à la Joie* ne retentit qu'au final de la *Neuvième symphonie,* succédant à trois parties dont le caractère est sombre et où l'opposition des thèmes évoque tout naturellement une lutte opiniâtre.

Si on essaie de tracer la courbe des variations de l'idéal politique de Beethoven, on trouvera (avec cette réserve que la classification essayée ici ne doit pas être prise rigoureusement au pied de la lettre et qu'elle indique seulement, non les conceptions

fermes et systématisées d'un philosophe, mais les tendances générales d'un artiste) : au début, dans la période de Bonn marquée par les deux cantates sur la mort de Joseph II et sur l'avènement de Léopold II, l'*Aufklärung;* plus tard, au début de l'époque viennoise et au moment des relations avec Bernadotte, une crise révolutionnaire qu'on peut comparer au *Sturm und Drang*; ensuite, de *Fidelio* à la *Neuvième symphonie,* des conceptions classiques qui permettent de placer le nom de Beethoven, sur le plan politique, à côté de ceux de Lessing, de Kant, de Gœthe et de Schiller.

On peut donc ranger Beethoven parmi les tenants du libéralisme et de ce cosmopolitisme ou internationalisme qu'ont célébré à l'envi, dans leurs anticipations, quelques penseurs généreux, à la fin du dix-huitième siècle. Des influences diverses ont agi sur lui, successivement ou simultanément. Faut-il rejeter absolument celle de Rousseau, si importante cependant dans le bouillonnement d'idées de son époque et de la période suivante? On l'a fait, et on a nié que Beethoven ait jamais cru à la « bonté naturelle » ([329]). Pourtant la scène des paysans, dans la *Symphonie pastorale,* est bien un tableau idyllique à la Rousseau, une évocation de la vie idéale à la campagne où le sentiment de la nature se confond avec un sentiment religieux un peu vague et qui n'est pas sans rapport avec le déisme. On peut y voir un embryon de peinture d'un état social idéal de liberté dans la nature.

A toutes ces influences littéraires ou philosophiques, il n'est sans doute pas téméraire d'ajouter celle de Mozart. On a remarqué des ressemblances entre la scène du ministre Fernando, à la fin de *Fidelio,* et l'air de Sarastro, dans la *Flûte enchantée.* Ces ressemblances ne sont pas seulement celles que permettrait le rapprochement des deux livrets. Elles sont aussi d'ordre musical, et la comparaison de la scène de *Fidelio* avec l'air « *In diesen heil'gen Hallen* » montre que Beethoven emploie par moments les mêmes intervalles mélodiques que Mozart et que la structure des deux scènes est symétrique, avec toutefois cette différence que le point culminant mélodique est au début chez Mozart et, chez Beethoven, à la fin ([330]). On peut ajouter que, comme *Fidelio,* le dernier opéra de Mozart a pour objet le triomphe de la « belle humanité » représentée par Pamina et Tamino. L'amour des deux héros brave toutes les difficultés et subit victorieusement toutes les épreuves. Leur union est finalement la récompense de leur fermeté d'âme, de leur constance et de leur courage.

329. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 54-58.
330. L. F. Schiedermair, *Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens*, 43.

Toutes ces influences qui ont agi sur Beethoven viennent du seul dix-huitième siècle. On ne peut y relever aucun élément emprunté au romantisme. En politique, en effet, le romantisme s'est opposé nettement aux tendances libérales et cosmopolites de la fin du siècle précédent. Il a pris la forme d'un absolutisme nationaliste et réactionnaire qui devait provoquer l'opposition du groupe de la Jeune-Allemagne.

Si donc Beethoven peut être considéré comme prophète, ce n'est qu'au point de vue politique et social. Dans ce domaine, il fait figure d'annonciateur d'une humanité meilleure qui jouira d'une pleine liberté sous la conduite d'une élite philosophique. Il n'est pas révolutionnaire. Pas davantage on ne peut le considérer comme romantique : il n'a rien d'un visionnaire, on ne trouve dans ses idées ni dans ses œuvres aucun élément fantastique. Si quelques-unes de ses boutades font intervenir « l'Esprit » pour caractériser l'élément irrationnel de la création artistique, rien dans ses œuvres ne traduit la conception romantique de l'artiste-prophète, du mage servant de truchement sensible à l'absolu. Annonciateur des temps nouveaux, il a simplement voulu montrer à ses auditeurs la belle humanité idéale, fraternellement réconciliée dans la liberté. C'est un idéal de l'époque classique allemande.

IV. — "Fidelio"

Le sujet de *Fidelio* a permis à Beethoven de concentrer sur une seule œuvre l'expression musicale de ses principales conceptions morales. Le livret qu'il a choisi fait intervenir, en leur donnant dans le drame une importance diverse, l'héroïsme et l'aspiration à la liberté, l'amour, l'amitié et le sentiment religieux.

Les débuts de la composition de *Fidelio* (d'abord baptisé *Léonore*, du nom du personnage principal) datent de 1803. L'œuvre, terminée en 1805, a été représentée sans succès, le 20 novembre de la même année, huit jours après l'occupation de Vienne par les Français. Remaniée et réduite de trois actes à deux, elle reçut un meilleur accueil l'année suivante. Mais son succès véritable date de la reprise de 1814, après de nouvelles modifications dont aucune n'a d'ailleurs changé l'esprit de l'œuvre [1]. Pour servir d'introduction à son opéra, Beethoven n'a pas écrit moins de quatre ouvertures, dont la chronologie a été ainsi établie : *Léonore* n° 2 (1805), *Léonore* n° 1 (1805), *Léonore* n° 3 (1806), toutes trois en ut majeur; *Fidelio* (1814), en mi majeur [2].

L'action même de *Fidelio*, adaptation d'un livret français de J. N. Bouilly mis en musique d'abord par F. Gaveaux (1798), puis par Paër (1804), ressortit à l'esthétique de cette comédie larmoyante qui eut tant de succès en France d'abord, puis hors de France, à la fin du dix-huitième siècle. Loin de s'apparenter au drame romantique, *Fidelio* prolonge plutôt la vie du genre illustré en Allemagne par *Emilia Galotti*, de Lessing, et *Intrigue et amour*, de Schiller, avec toutefois cette différence qu'ici la pièce « finit bien », par le châtiment du crime et la récompense de la vertu. C'est un *Singspiel* dramatique du *Sturm und Drang*.

1° *L'héroïsme et l'aspiration à la liberté.* — L'épigraphe des *Brigands : In tyrannos*, pourrait être aussi celle de *Fidelio*. Elle conviendrait fort bien à ce qu'on pourrait appeler le côté négatif de l'œuvre, qui est une protestation contre la tyrannie et l'arbitraire et une revendication de la liberté, l'aspect positif étant la glorification de l'amour conjugal. Léonore, séparée de son mari Florestan que le traître Pizarro maintient dans un cachot, au mépris de tout droit, pour l'empêcher de révéler ses crimes

1. Sur les divers états de l'œuvre, cf. Maurice KUFFERATH, *Fidelio*, chap. IV, V, VI.

2. Les principales études consacrées aux ouvertures de *Léonore* et de *Fidelio* sont indiquées dans Th. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, I, 141.

antérieurs, parviendra à délivrer le prisonnier et à confondre son ennemi. Soutenue par son amour et par son sentiment de l'équité, elle bravera tous les obstacles et fera montre d'une fermeté d'âme qui ira jusqu'à l'héroïsme, tenant tête à Pizarro qui est descendu dans le cachot pour supprimer lui-même son prisonnier dont la captivité ne garantit pas suffisamment le silence, couvrant son mari de son corps et, au moment décisif, faisant reculer le traître sous la menace d'un pistolet. Pour remplir sa mission, elle ne recule devant rien : elle s'est déguisée en jeune garçon pour entrer au service du geôlier Rocco et descend avec lui dans le cachot de Florestan pour l'aider à déblayer une vieille citerne qui doit servir de tombeau à son mari. Toutes ces épreuves horribles, elles les subit avec la plus grande constance. Elle tient bon jusqu'à la victoire complète. Elle représente le sentiment et la vertu, son triomphe est celui du courage et de la loyauté sur la haine, la méchanceté, l'intrigue et la calomnie.

Florestan est, lui aussi, un héros de la lutte contre les tyrans. Il connaît la vilaine âme de Pizarro et dénoncerait ses crimes au souverain, si Pizarro n'avait trouvé le moyen de l'empêcher d'élever la voix en l'enfermant dans le plus profond cachot de la prison qu'il gouverne. Un tel homme est même si dangereux pour les coquins que Pizarro, jugeant sa précaution insuffisante, projette de le faire taire définitivement par le meurtre. C'est la lutte de Florestan contre la tyrannie et l'arbitraire qui lui ont valu la haine de Pizarro. Lui aussi aura la fermeté d'âme nécessaire pour supporter l'épreuve et pourra, grâce à l'héroïsme de Léonore, recouvrer la liberté.

L'ennemi commun de ce couple héroïque est Pizarro, autoritaire, violent, fourbe, capable des plus noires actions. C'est le tyran intégral, froidement calculateur et inaccessible à un sentiment humain. Sa puissance est d'ailleurs fragile, elle est ruinée d'un seul coup par l'arrivée du ministre « ex machina » qui dénoue la situation et récompense chacun selon ses mérites en donnant la liberté à tous les prisonniers que Pizarro détenait injustement et en envoyant Pizarro prendre la place de Florestan dans son cachot.

Léonore et Florestan poursuivent donc le même but moral et social : la lutte pour la liberté et la dignité humaine contre un personnage corrompu qui abuse de sa puissance. Leur victoire amène non seulement la libération de Florestan, mais aussi celle des prisonniers, qui se trouvent n'être que d'innocentes victimes. Au point de vue politique, cette libération indique l'esprit libéral du ministre et de son souverain, en opposition complète avec la violence, l'arbitraire et la tyrannie du sinistre Pizarro.

L'héroïsme de Léonore et de Florestan et l'aspiration à la liberté ne sont pas exprimés seulement dans les paroles du livret de

Bouilly adaptées par Sonnleithner et Treitschke. La musique de Beethoven vient renforcer le sens des paroles. Déclamation musicale, choix des tonalités et modulations, emploi des timbres des instruments de l'orchestre montrent bien que Beethoven a eu le souci de mettre en évidence ces deux éléments inséparables, de leur accorder une importance capitale dans son drame.

Ainsi, au premier acte, dans le trio n° 5, quand Léonore répont aux exhortations de Rocco : « J'ai du courage, avec sang-froid j'oserai descendre », c'est sur une phrase musicale qui non seulement contraste avec la déclamation placide de Rocco par son élan mélodique, mais qui module brusquement du ton de fa à celui de sol majeur pour revenir ensuite à celui de fa. L'expression d'énergie concentrée et soudain révélée est encore accentuée par l'emploi, au début de la phrase, des instruments à vent dont l'intervention subite fait contraste avec le quatuor, principal soutien orchestral de la phrase précédente de Rocco ([3]). Un peu plus loin, tandis que Rocco et Marceline lui prédisent le bonheur dans l'amour, Léonore répond : « J'ai confiance en Dieu et dans le droit » sur un rythme énergiquement martelé qui se maintient ferme, tandis que les voix des deux autres personnages, qui expriment pourtant un sentiment analogue, ont des inflexions plus molles ([4]).

Un peu plus loin, dans l'air de Léonore (n° 9), l'*adagio* sentimental, où l'héroïne exprime en phrases mélodiques, coupées de vocalises, son espoir et sa confiance en l'amour pour atteindre son but, est suivi d'un *allegro con brio* introduit par la brusque attaque rythmique des cors et du basson succédant à l'orchestre complet pour souligner l'importance de la réplique suivante, déclamée avec fermeté : « Je suis mon impulsion intérieure, je ne tremble pas, c'est le devoir de fidèle amour conjugal qui me soutient » ([5]).

L'aspiration à la liberté est exprimée en diverses nuances par le chœur des prisonniers, dans le final du premier acte (n° 10). A quelques calmes accords de l'orchestre *pianissimo* succède l'attaque du chœur par entrées successives : « O quelle joie de respirer légèrement à l'air libre », tandis que peu à peu se répète et s'enfle à l'orchestre un motif calme destiné à produire une impression de soulagement et de bien-être ([6]). Formant contraste avec la sérénité de ce début, les quelques mots : « Le cachot est un tombeau » sont chantés à l'unisson, sur un fragment de gamme chromatique descendante et en rythme syncopé, et accom-

3. *Beethovens Werke*, série 20, tome I, 73.
4. *Ibid.*, 75-76.
5. *Ibid.*, 120.
6. *Ibid.*, 125-126.

pagnés faiblement par le quatuor seul ([7]). Un peu plus loin, un ténor solo invite ses compagnons à placer leur confiance en Dieu qui les aidera et leur fera retrouver la liberté et le calme. Au ton de si bémol, dans lequel le chœur exprime sa joie morne, succède brusquement la tonalité plus claire de sol majeur; à l'orchestre complet, seuls quelques instruments à vent et les altos. Dans le même ton, le chœur exprime, en un grand et rapide *crescendo* accompagné par tout l'orchestre, son espérance en la liberté. Mais le ton plus sombre de si bémol reparaît : une basse solo rappelle ses camarades à la prudence : on les épie ([8]). C'est dans le même ton de si bémol majeur que les prisonniers chanteront leur regret de la lumière en regagnant leurs cachots. Cette tonalité produira un effet d'assombrissement, car elle succède, cette fois, par modulation brusque à l'accord de la majeur ([9]).

Entre les deux chœurs des prisonniers, expression du regret de la liberté perdue et de l'espoir de la recouvrer un jour, se place la scène où Rocco apprend à Léonore qu'il l'emmènera le jour même dans les cachots. « Dès aujourd'hui? O quel bonheur! » répond Léonore pleine de l'ardeur de sa mission. Succédant à la calme déclamation de Rocco, soutenue à peine par quelques accords du quatuor, c'est, sur un mouvement soudain plus rapide, une explosion de l'orchestre agité, en un accord de septième diminuée attaqué sans préparation ([10]).

Puis, Rocco ayant expliqué que leur rôle à tous deux se bornera à creuser la tombe du prisonnier que le gouverneur viendra exécuter lui-même, un changement de mouvement, de rythme et de tonalité (*andante con moto* 6/8, mi bémol majeur) indique l'affolement intérieur que Léonore ne parviendra pas à dissimuler complètement à Rocco. Elle se dominera cependant et se déclarera prête à le suivre ([11]).

Au deuxième acte, dans l'air de Florestan (n° 11), il y a une opposition marquée entre l'*adagio cantabile* 3/4 qui exprime la plainte de Florestan et sa résignation par des phrases mélodiques en la bémol majeur, avec une modulation vers le sombre la bémol mineur, et le *poco allegro* à quatre temps, en fa majeur, où la voix du hautbois, jusque-là silencieux, se dégage de l'orchestre dont le rôle devient surtout rythmique, tandis que le prisonnier s'exalte à la vision de Léonore qui lui apporte la liberté ([12]). Et dans le duo qui suit, pendant lequel Rocco et

7. *Ibid.*, 127.
8. *Ibid.*, 131-133.
9. *Ibid.*, 156.
10. *Ibid.*, 141.
11. *Ibid.*, 145 et suiv.
12. *Ibid.*, 175-180.

Léonore dégagent l'orifice de la citerne, la déclamation syllabique qui caractérise le morceau est interrompue par une grande phrase mélodique sur laquelle Léonore, prise de pitié pour le prisonnier en qui elle n'a pas encore reconnu Florestan, s'écrie : « Qui que tu sois, je veux te sauver. Par Dieu! tu ne seras pas une victime. Pour sûr, je détacherai tes chaînes, pauvre homme, je te délivrerai. » Sur le mot *befrein,* une vocalise jubilatoire exprime évidemment l'enthousiasme de Léonore, générateur d'héroïsme, et son désir de liberté ([13]).

Dans le quatuor n° 14, au moment où Pizarro lève son poignard pour frapper Florestan, Léonore s'interpose brusquement. La musique agitée et parcourue de trémolos passe du ton de si majeur à celui de la dièze mineur pour moduler vers mi bémol majeur, exprimant ainsi l'émotion intense de Léonore qui s'écrie à découvert : « Tue d'abord sa femme! », sur quoi l'orchestre module brusquement au ton de la bémol par un simple accord de septième dominante ([14]). D'autres modulations soulignent l'agitation de la scène, dominée par l'exaltation héroïque de Léonore, jusqu'à ce que retentisse le double appel de trompette qui annonce l'arrivée du ministre et rend probable la délivrance. La fin du quatuor est surtout un ensemble vocal traditionnel d'opéra, cependant les parties aiguës de Léonore et de Florestan y dominent les voix graves de Pizarro et de Rocco et expriment par une déclamation saccadée l'émotion de la liberté proche. Le duo qui suit (n° 15) exprime le ravissement de Léonore et de Florestan qui se retrouvent dans les bras l'un de l'autre et voient venir la fin de leurs épreuves.

Les vastes proportions du final n° 16 indiquent à elles seules l'importance que Beethoven a accordée à l'expression de l'idée de liberté. Ce final est surtout consacré à chanter la joie des prisonniers injustement détenus qui voient luire l'heure de la justice. Il est en ut majeur, tonalité que Beethoven semble bien avoir considérée comme ayant un caractère à la fois joyeux et solennel ([15]). Le premier chœur est construit sur un rythme syncopé persistant qui produit une impression de hâte joyeuse. Un rythme analogue, mais plus haché, souligne, dans l'épisode qui suit (*un poco maestoso*) les paroles du ministre don Fernando, qui se présente comme envoyé par le bon roi pour punir le crime : « Ne restez pas plus longtemps à genoux comme des

13. *Ibid.*, 188-190.

14. *Ibid.*, 209-211.

15. On peut citer comme confirmant ce caractère du ton d'ut majeur, outre les trois ouvertures de *Léonore* : la *Première symphonie* op. 21; l'ouverture de *Prométhée* op. 43; le *Triple concerto* pour piano, violon, violoncelle et orchestre op. 56; le final de la *Cinquième symphonie* op. 67; les deux ouvertures op. 115 (*Namensfeier*) et 124 (*Weihe des Hauses*).

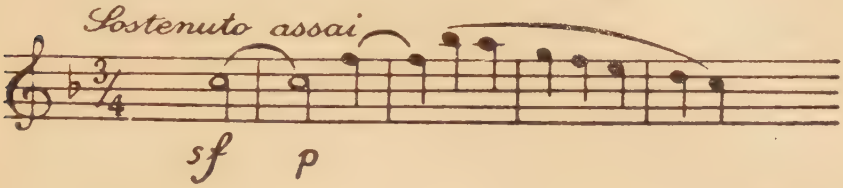
esclaves, loin de moi une sévérité de tyran. C'est un frère qui cherche ses frères, et, s'il peut donner son aide, il la donne volontiers » ([16]). Rocco amène Florestan et Léonore, Fernando reconnaît en Florestan son ami qu'il croyait mort, Pizarro confondu va prendre la place de sa victime, Léonore fait tomber les chaînes de Florestan, les assistants louent le Seigneur qui rétablit la justice. Cette scène, qui constitue le véritable dénouement du drame, interrompt les effusions lyriques du chœur et fait intervenir des tonalités de caractère différent : la majeur et fa majeur ([17]). La tonalité d'ut majeur reparaît ensuite victorieuse pour célébrer l'héroïsme de Léonore, qui a sauvé son mari, et la proposer en exemple.

Ce relevé des procédés musicaux employés par Beethoven pour mettre en valeur les passages où s'expriment l'héroïsme de Léonore et de Florestan et l'aspiration à la liberté ou la joie de la délivrance suffit à indiquer quelle importance avaient à ses yeux ces éléments du drame. Le plus important du point de vue dramatique est l'héroïsme, mais il n'est qu'un moyen d'obtenir la liberté, but des efforts et récompense de l'épreuve vaillamment subie. Cette liberté n'est pas seulement la libération des individus injustement détenus. La délivrance des prisonniers de Pizarro a une valeur symbolique, c'est, au fond, le libéralisme politique qui, dans *Fidelio,* est vainqueur de la tyrannie ([18]). Les paroles du ministre don Fernando sont une expression de l'idéologie libérale et fraternelle du dix-huitième siècle et permettent de se représenter le roi du pays comme un « despote éclairé ». Beethoven a montré qu'il était d'accord sur ce point avec ses librettistes par l'usage qu'il a fait, lorsque sont tombées les chaînes de Florestan, d'une idée musicale à laquelle il a certainement attaché l'idée de liberté morale et de libéralisme politique, autant que celle d'action de grâces à la divinité. Successivement, les personnages chantent les paroles suivantes, reprises ensuite par le chœur :

LÉONORE. — « O Dieu ! o Dieu ! quel moment ! »
FLORESTAN. — « O bonheur inexprimablement doux ! »
FERNANDO. — « Juste, o Seigneur ! est ton arrêt ! »
MARCELINE et ROCCO. — « Tu nous éprouves, tu ne nous aban-
[donnes pas ([19]) ».

16. *Fidelio*, 248-250.
17. *Ibid.*, 252-361.
18. On a essayé naguère de montrer dans Pizarro réduit à l'impuissance définitive par Fernando une personnification de la Révolution française vaincue par l'autorité légitime. Cf. A. SCHMITZ, *Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck*, dans *Beethoven und die Gegenwart*, 285-292.
19. LEON. — « O Gott ! o Gott ! welch ein Augenblick ! »
FLOR. — « O unaussprechlich süsses Glück ! »
FERN. — « Gerecht, o Gott ! ist dein Gericht. »
MARZ. und ROCCO. — « Du prüfest, du verlässt uns nicht. »
(*Fidelio*, 258 et suiv.)

Le début de cet épisode est accompagné par une phrase mélodique de hautbois, dont le développement servira de support à tout le passage :



([20])

Cette phrase, à laquelle des commentateurs ont donné le nom de « mélodie de l'humanité », figure déjà, pour le même instrument et dans le même ton, dans une œuvre de jeunesse de Beethoven : la *Cantate sur la mort de l'empereur Joseph II*, composée à Bonn en 1790, où elle donne naissance à un développement presque identique à celui de *Fidelio*. Cet épisode fait suite à un air de basse qui glorifie Joseph d'avoir « écrasé la tête » du fanatisme. Un soprano solo, puis cinq voix solistes et finalement le chœur chantent ensuite :

> « Alors les hommes montèrent vers la lumière, la terre tourna plus heureuse autour du soleil et le soleil lança les chauds rayons de la divinité » ([21]).

Dans un cas comme dans l'autre, Beethoven s'est servi de la même musique, sans changement important, pour exprimer un sentiment de joie grave et religieuse à propos d'une manifestation d'esprit libéral, de « despotisme éclairé » ([22]).

C'est bien l'aspiration à la liberté qu'expriment les trois ouvertures de *Léonore* qui, par l'utilisation de motifs empruntés à l'œuvre, résument l'esprit du drame ([23]). Toutes trois, en ut majeur, se terminent par un développement joyeux et plein d'élan, que précèdent de brèves mais caractéristiques citations. La première en date, qui porte le n° 2 ([24]), débute par une

20. *Ibid.*, 258.

21. « Da stiegen die Menschen ans Licht,
da drehte sich glücklicher die Erd' um die Sonne,
und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit. »
(*Beethovens Werke*, série 25, supplément, n° 264, 26 et suiv.).

22. L. F. Schiedermair, *Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens*, 8 et suiv.

23. L'ouverture de *Fidelio* en mi majeur, de 1814, est une simple introduction symphonique. Cf. son analyse dans M. Kufferath, ouv. cité, 146 et suiv.

24. Pour la chronologie des ouvertures de *Léonore*, cf. R. Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices, De l'Héroïque à l'Appassionata*, II, 316-317, note.

phrase de l'air de Florestan : « Au printemps de ma vie, le bonheur m'a fui » ([25]). Elle fait entendre le double appel de trompette qui annonce l'arrivée du ministre ([26]), puis répète la citation de l'air de Florestan ([27]). L'ouverture n° 1 ne fait pas entendre l'appel de trompette, mais utilise avec plus d'insistance l'*adagio* de l'air de Florestan ([28]). Enfin l'ouverture n° 3 place au début, comme le n° 2, l'allusion à l'air de Florestan qui engendre un tout petit développement introductif ([29]). Dans l'*allegro* qui suit passe un écho de la phrase entrecoupée de Florestan qui, dans son cachot, constate l'émotion de Léonore qu'il n'a pas encore reconnue ([30]), puis intervient la double sonnerie de trompette ([31]). Malgré les différences considérables que présentent ces trois ouvertures, elles procèdent donc d'une même conception et les allusions qu'elles font à divers motifs de l'œuvre indiquent bien que le problème de la libération du prisonnier était pour Beethoven l'élément principal de son opéra. L'héroïsme de Léonore n'existe qu'en fonction du but à atteindre, la conception philosophique et sociale de la liberté ne s'exprimera dans la pièce qu'une fois la libération de Florestan réalisée; elle constituera une sorte d'amplification ou de moralité de la fable que les spectateurs auront vue en action.

Si on considère non plus le problème de l'héroïsme et celui de la liberté, mais l'esprit de l'ensemble des personnages, on peut diviser ceux-ci en deux groupes. Dans le premier se placeront côte à côte Léonore, Florestan et don Fernando. Ce sont trois êtres de sentiment, trois idéalistes généreux, trois âmes fraternelles. Dans l'autre groupe figureront pêle-mêle Pizarro, Rocco, Jacquino et Marceline. Ceux-ci sont, à des degrés divers, des matérialistes épais et grossiers. Par opposition avec la façon dont Beethoven a traité musicalement les héros de l'idéal, il a fort bien caractérisé comme telles ces âmes vulgaires. Pizarro exprime son caractère dans l'air avec chœur n° 7 ([32]). Le mouvement n'y varie pas, du début à la fin c'est un *allegro agitato*. On trouverait sans doute peu d'airs d'opéra présentant cette particularité. La première partie est en ré mineur, la seconde en ré majeur : à la simple fureur succède la joie du triomphe escompté sur un ennemi particulièrement dangereux. Mais d'un

25. *Beethovens Werke*, série 3, n° 20, 162.
26. *Ibid.*, 45-46.
27. *Ibid.*, 48.
28. *Ibid.*, n° 19, 23-28.
29. *Ibid.*, n° 21, 1-6.
30. *Ibid.*, 22-26. Cf. *Fidelio*, trio n° 13, 195.
31. *Ibid.*, 30 et 32.
32. *Fidelio*, 90 et suiv.

bout à l'autre c'est la même déclamation forcenée où s'exprime un caractère violent, sans générosité, en opposition complète avec ceux de Léonore, Florestan et Fernando. Rocco, lui, montre le fond de son caractère dans l'air n° 4 ([33]) : « Si on n'a pas non plus d'or à sa portée, on ne peut être tout à fait heureux », dit-il en commençant. Sur un *allegro moderato* à 2/4 il énumère les désagréments de l'impécuniosité; un *allegro* à 6/8 chante, par contre, sur un rythme dansant les avantages de la fortune; sur un retour au premier mouvement, Rocco conclut : « Le bonheur sert comme un valet pour une solde, c'est une belle chose que l'or. » Un deuxième couplet reproduit la même disposition. Au passage, on entend des propos comme « Quand il tinte et roule dans les poches, on tient le destin prisonnier; l'or procure la puissance et l'amour, il satisfait le désir le plus hardi », ou bien encore : « Quand le néant s'unit au néant, la somme est et demeure petite; qui ne trouve à table que l'amour quittera la table affamé. » L'opposition est complète entre la façon dont Rocco conçoit l'existence, qu'il dépouille de tout élément sentimental, et la passion noble et ardente qu'ont l'un pour l'autre Léonore et Florestan. Beethoven a su souligner musicalement les diverses nuances des propos cyniques et vulgaires de Rocco. Quant à Marceline et Jacquino, ce sont deux aimables jeunes gens, sentimentaux à leur façon, mais bien benêts. Marceline s'éprend de Fidelio, en qui elle ne soupçonne pas une femme, et ne sait que rougir de honte et de ridicule, au dernier acte, lorsqu'elle découvre son erreur. Jacquino, lui, est un amoureux sans consistance, que Marceline traîne à sa suite sans s'émouvoir le moins du monde. L'un comme l'autre ont été traités par Beethoven dans le style gracieux du dix-huitième siècle, les phrases musicales qu'ils ont à chanter ne comptent nul accent dramatique, ni même nul accent profond. Ce sont simplement des fantoches juvéniles et sans beaucoup de tête ni d'âme.

Dans le drame comme dans la musique de *Fidelio,* les êtres de sentiment s'opposent donc aux philistins, ces derniers étant représentés par diverses variétés dont les caractères vont de l'odieux au ridicule. Cette opposition, on la trouve chez Hoffmann, chez Chamisso, dans les *Mémoires d'un Propre-à-rien* d'Eichendorff et chez beaucoup d'autres auteurs romantiques. Mais chez eux les personnages sentimentaux sont, nous l'avons dit, en général passifs. C'est dans le *Sturm und Drang* qu'on trouve plutôt, dressés contre le monde des philistins, des personnages sentimentaux héroïques, frères de Léonore et de Florestan. Les philistins, calculateurs froids, inaccessibles aux élans généreux du sentiment représentent parfois, dans les drames de *Sturm und*

33. *Ibid.*, 65 et suiv.

Drang, une oppression politique contre laquelle le héros lutte au nom d'un idéal de liberté : c'est le cas dans *Gœtz de Berlichingen,* par exemple, ou dans *Don Carlos.* Ce héros est un homme d'action, il subit une épreuve sous laquelle il peut succomber, mais son succès personnel est, au fond, indifférent : l'idée qu'il représentait et pour laquelle il a lutté n'est pas morte avec lui, elle continuera à enthousiasmer les âmes nobles, tôt ou tard elle triomphera.

Il est d'ailleurs des drames du *Sturm und Drang* dont *Fidelio* est plus près que de *Gœtz* et de *Don Carlos;* ce sont ceux qui se sont inspirés de la comédie larmoyante, comme *Emilia Galotti* ou *Intrigue et amour.* Un de leurs éléments essentiels est l'éloge des vertus bourgeoises qui s'opposent à la corruption des puissants. La bourgeoisie y est plutôt martyre que rebelle, le despotisme et l'intrigue y ont le dernier mot ([34]).

Mais Léonore triomphe, son héroïsme heureux venge toutes ces victimes de l'arbitraire et de la corruption. Avec elle triomphent la moralité et la sainteté du mariage. Et le chœur final de *Fidelio* chante, sur des paroles presque textuellement empruntées à l'*Ode à la Joie* de Schiller : « Que celui qui a conquis une épouse aimante mêle sa voix à notre allégresse ! » ([35]). Avant Schiller, Gœthe avait proclamé : « Celui que Dieu aime, qu'il lui donne une telle épouse ! » ([36]).

Pourtant, si Léonore est bien une femme héroïque, elle ignore la démesure des héros du *Sturm und Drang.* Au contraire, c'est elle qui rétablit l'ordre troublé par le tyran Pizarro, comme Tell vainqueur de Gessler. Elle représente la belle humanité selon l'idéal de Gœthe, elle est le bon génie de l'homme. A ce point de vue, on peut la rapprocher d'Iphigénie, ou de Claire, dans *Egmont* ([37]); *Fidelio* pourrait porter en épigraphe, à côté de « *In tyrannos* », le vers célèbre de Gœthe : « Que l'homme soit noble, secourable et bon » ([38]), qui devait plus tard fournir à Beethoven le sujet d'un canon ([39]).

Moralité et liberté unies dans la même âme sont un ressort d'actions héroïques : voilà donc bien le fond du drame de *Fidelio,* tel que les librettistes le proposaient au musicien, tel que Beethoven l'a dégagé et précisé. Cette union de la moralité et de la liberté, Beethoven avait pu la trouver dans Kant ([40]). Il est

34. H. A. Korff, *Geist der Gœthezeit,* I, 211.
35. *Fidelio,* 262 et suiv.
36. *Gœtz de Berlichingen,* acte III, scène xvii.
37. Cf. Korff, ouv. cité, II, 200, 289, 305.
38. Gœthe, *Das Göttliche.* Cf. Korff, ouv. cité, II, 199.
39. En 1823. Cf. TDR, IV, 422.
40. Cf. Korff, ouv. cité, II, 212 et suiv.

certes assez difficile de se faire une idée de la connaissance précise et directe que Beethoven a pu avoir des idées du philosophe de Kœnigsberg ([41]). Mais l'influence de Kant sur lui est certaine et date de sa jeunesse à Bonn ([42]). Même si elle est impossible à prouver d'une façon certaine dans le cas de *Fidelio,* on ne peut se dispenser de signaler que Léonore obéit à l'impératif catégorique. Florestan lui-même, bien qu'ayant moins de relief dramatique, obéit à la même conception : c'est par simple souci moral qu'il est devenu tout naturellement l'adversaire de Pizarro.

Ce qu'on pourrait voir de romantique dans *Fidelio,* et qui se réduit à l'opposition entre les êtres de sentiment et les philistins, est donc bien peu de chose en comparaison des éléments de provenance différente. Les plus importants sont empruntés au *Sturm und Drang* et à l'idéologie humanitaire du dix-huitième siècle. Mais on y trouve aussi des échos nets d'idées classiques, des points de contact avec des idées de la maturité de Gœthe et de Schiller. Il n'est pas jusqu'à la morale kantienne qui n'y vienne paraître. Qu'on considère l'héroïsme de Léonore du point de vue individuel ou qu'on souligne sa valeur sociale et humaine, cet héroïsme est riche de nuances dont l'origine est diverse. Celle qui permettrait de l'apparenter aux personnages romantiques allemands est bien pâle et bien fragile. C'est surtout avant le romantisme, en plein dix-huitième siècle, qu'il faut chercher les germes de la conception de l'héroïsme que Beethoven a exprimée dans *Fidelio.*

2° *L'amour.* — *Fidelio* est la seule œuvre où Beethoven a traduit avec netteté sa conception de l'amour. C'est par l'amour que Léonore atteint aux sommets de l'héroïsme. A cet amour absolu répond celui de Florestan qui, enchaîné dans son cachot, a la vision de Léonore s'avançant vers lui, nimbée de lumière, pour lui rendre la liberté ([43]). L'hallucination de Florestan peut, il faut le noter en passant, être rapprochée de la scène finale d'*Egmont,* où Claire apparaît au condamné sous les traits de la Liberté. A la fin de la scène du cachot, la joie des deux époux réunis, mais non encore délivrés de tout danger, s'exprime dans un duo frénétique ([44]). Le triomphe de l'amour est mis en lumière, au dernier tableau, par don Fernando invitant Léonore à délivrer tout à fait Florestan en faisant tomber ses chaînes ([45]).

41. Cf. Karl VORLÄNDER, *Kant und Beethoven,* dans les *Kantstudien,* vol. 31 (1926) 126 et suiv.

42. Cf. L. SCHIEDERMAIR, *Der junge Beethoven,* 329 et suiv.

43. *Fidelio,* 177-180.

44. *Ibid.,* 228 et suiv.

45. *Ibid.,* 257-258.

Et le chœur chante, au final : « Que celui qui a conquis une épouse aimante mêle sa voix à notre allégresse ! Jamais on ne célébrera trop haut celle qui sauve son époux. » A quoi Léonore répond : « L'amour a dirigé mes efforts, le véritable amour n'a pas peur. » Et un peu plus loin : « Par l'amour j'ai réussi à te délivrer de tes chaînes. Qu'avec amour cet acte soit hautement célébré, Florestan est de nouveau à moi. »

Ce n'est pas seulement dans le livret de Sonnleithner et Treitschke que ces répliques ont de l'importance. Beethoven leur en a donné musicalement par le jeu déjà étudié des modulations et des rythmes qui met en valeur ces passages et rend leur sens frappant pour l'auditeur.

L'amour, tel qu'il s'exprime dans *Fidelio* dont il constitue un des ressorts dramatiques et psychologiques essentiels avec l'héroïsme dont il est inséparable et l'amour de la liberté, est un sentiment généreux et d'une violence élémentaire, capable de surmonter tous les obstacles. Ceux qui en sont possédés cessent d'être eux-mêmes, ils n'ont plus d'existence individuelle. Seul le couple réuni trouve, dans la fusion totale des deux personnalités qui le composent, la vie réelle et supérieure du sentiment. Cet amour n'est pourtant pas un sentiment désordonné et subversif : il s'identifie avec le mariage, il est un élément essentiel d'ordre social. Représentants de cet ordre social naturel fondé sur l'amour, Léonore et Florestan s'opposent à Pizarro, dont les ténébreux desseins proviennent de sa nature basse, cérébrale et calculatrice. Couple idéal, uni à la fois par le mariage et par l'amour le plus absolu, ils s'opposent à Jacquino et Marceline, les deux amoureux niais et terre-à-terre qui jouent un rôle ridicule.

On serait facilement tenté de voir dans la façon dont Beethoven chante l'amour conjugal un trait de rationalisme ou de « philistinisme ». Mais il ne faut pas oublier que beaucoup d'œuvres du *Sturm und Drang* célèbrent, comme *Fidelio*, l'union totale de l'homme et de la femme par l'amour dans le mariage. Ainsi, dans *Gœtz de Berlichingen*, le ménage idéal de Gœtz et Elisabeth s'oppose à celui des deux intrigants, Adélaïde et Weislingen. Dans *Emilia Galotti*, c'est à la sainteté de l'union légitime, où l'amour trouvait son compte, que le père Galotti sacrifie sa fille.

Mais on peut voir aussi autre chose dans la morale sociale qui est le fond du *Fidelio* de Beethoven. On a déjà pu constater, dans l'analyse de l'héroïsme, que le caractère de Léonore s'oppose à celui de Pizarro comme l'instinct généreux à la raison glacée et desséchante et que Léonore, Florestan et Fernando représentent une « belle humanité » dont l'idéalisme ardent s'op-

pose au matérialisme odieux ou ridicule du groupe antagoniste. La conception de l'amour qu'incarnent Léonore et Florestan, où la moralité et la liberté se rejoignent, ressortit à l'idéalisme moral de Herder. On peut aussi l'expliquer par l'éthique kantienne fondée sur le respect de la loi morale et aboutissant à la liberté métaphysique ([46]). Ici encore on trouve dans la conception beethovenienne de l'amour une préoccupation morale et sociale provenant de sources diverses : le *Sturm und Drang,* Herder, Kant en ont fourni les éléments. Peut-être aussi renferme-t-elle quelques traces de rationalisme impossibles à isoler.

3° *L'amitié.* — L'amitié joue également un rôle dans le drame de *Fidelio.* L'affection qui unit Fernando à Florestan suffit à faire comprendre au ministre que son ami a été injustement détenu et à lui permettre d'imposer silence à Pizarro qui tente de se justifier. L'importance de la reconnaissance des deux amis et de l'explication qui suit est marquée dans la partition par un changement de tonalité (d'ut majeur à la majeur) et par un ralentissement du mouvement qui devient *meno allegro* ([47]). L'indication est rapide, mais elle complète la psychologie du groupe des personnages sentimentaux. Fernando et Florestan sont unis comme Gœtz de Berlichingen et ses fidèles amis, comme don Carlos et le marquis de Posa.

4° *Le sentiment religieux.* — La religion n'est pas la source principale d'inspiration de *Fidelio.* Elle n'est pourtant pas négligeable dans le drame. Le groupe des personnages idéalistes exprime, à l'occasion, des sentiments religieux. Dans le trio n° 5 Léonore proclame qu'elle a confiance en Dieu et dans le droit ([48]). Florestan dans son cachot se plaint de sa solitude, puis ajoute : « Mais la volonté de Dieu est juste ! Je ne murmure pas, c'est à toi qu'il appartient de mesurer les souffrances ([49]). » L'importance de cette phrase et l'intérêt que Beethoven accordait à chacune des expressions dont elle se compose sont soulignés par trois changements de mouvement (*poco andante, poco allegro, adagio*), deux changements de mesure (de 4/4 à 3/4, puis à 2/2 et retour au 3/4) et deux modulations (de la bémol à si naturel, puis à mi majeur, et retour à la bémol). Dans le duo n° 15 Léonore et Florestan, éperdus de joie en se trouvant réunis, remercient Dieu qui leur accorde cette félicité, sans qu'on puisse toutefois

46. H. A. Korff, *Geist der Gœthezeit,* II, 204 et suiv.

47. *Fidelio,* 252.

48. « Ich hab' auf Gott und Recht Vertrauen » (*Beethovens Werke,* série 20, n° 1, 75).

49. « Doch gerecht ist Gottes Wille ! Ich murre nicht : das Mass der Leiden steht bei dir » (*Ibid.,* 174-175).

discerner si le sentiment religieux a entraîné une particularité quelconque de la mélodie et de l'harmonie de ce passage ([50]). Dans le final du dernier tableau, le passage en fa majeur à 3/4, *sostenuto assai,* où intervient la citation musicale de la cantate sur la mort de Joseph II est une invocation : « O Dieu! ton tribunal est juste, tu nous éprouves, tu ne nous abandonnes pas ([51]). » Cet épisode est en sol majeur, au milieu d'un chœur en si bémol ([52]).

L'idée de religion n'a, dans l'ensemble de l'œuvre, qu'une importance secondaire. Mais sa présence y est réelle, elle joue un rôle certain dans la psychologie des personnages principaux et Beethoven en a souligné musicalement les apparitions.

*
* *

Fidelio est donc extrêmement important pour l'étude des idées morales et sociales de Beethoven. L'anecdote dramatique proposée au musicien lui a fourni, malgré les faiblesses du livret, l'occasion de grouper en une œuvre unique l'expression des idées essentielles sur lesquelles repose la vie morale de l'homme. Il y a montré ses conceptions et peut-être aussi l'importance relative qu'il leur attribuait.

L'idée centrale du drame est l'aspiration à la liberté. C'est le sort de Florestan qui est en jeu, bien évidemment, mais la conception du musicien a dépassé de beaucoup celle des librettistes. Là où ceux-ci n'ont vu qu'une anecdote dramatique et sentimentale, Beethoven a vu un conflit d'une portée morale et sociale immense : il l'a montré par l'ampleur qu'il a donnée au chœur des prisonniers du deuxième tableau et à la scène finale, où le déchaînement de l'allégresse générale ne peut se justifier que si on accorde à la libération de Florestan une valeur symbolique : l'aspiration des hommes à la liberté doit être satisfaite.

Cette liberté doit être conquise de haute lutte sur les puissances mauvaises qui ne l'admettent pas. Seul un personnage héroïque peut délivrer ses frères. Il puisera l'énergie nécessaire à cet acte dans l'amour. Léonore est l'exemple vivant de l'amour total et absolu, capable d'engendrer tous les héroïsmes. Cet amour n'est d'ailleurs pas une passion déréglée, il est légitime et conforme aux conventions sociales. Ce qui justifie sa révolte, c'est l'arbi-

50. *Ibid.*, 230-231.

51. « O Gott, gerecht ist dein Gericht. Du prüfest, du verlässt uns nicht » (*Ibid.*, 258 et suiv.».

52. *Ibid.*, 131-132

traire de Pizarro dont les actes et l'esprit troublent l'ordre social et sont une dérision à la fois de l'équité et de la morale collective.

Le représentant du souverain, âme noble liée par l'amitié à Florestan, rétablit un ordre social fondé sur une morale naturelle. La liberté se concilie avec l'autorité, à l'affection du peuple pour un monarque paternel se mêle le sentiment religieux.

Fidelio est donc un lieu de rassemblement des conceptions beethoveniennes de la liberté, de l'héroïsme, de l'amour, de l'amitié, du sentiment religieux. Le sentiment de la nature en est absent, mais on ne voit pas trop quelle place aurait pu lui être faite dans ce drame social et conjugal. Toutes les autres sources principales de l'inspiration « expressive » de Beethoven y sont réunies et concentrées en une espèce de cas-type qui leur assigne une certaine hiérarchie.

L'aspiration à la liberté est l'essentiel, elle fixe le but suprême où doivent tendre nos efforts. Elle est avec l'amour génératrice d'un héroïsme sans lequel nous ne pourrons surmonter les obstacles accumulés sur notre route par les forces d'oppression. Un lien sentimental d'amour ou d'amitié doit unir les nobles âmes éprises de justice sociale. Leur sentiment de la justice et de la liberté sera pénétré de sentiment religieux. C'est cet esprit religieux qui assurera l'unité de la vie sentimentale, morale et sociale où chaque sentiment et chaque personne se trouveront placés à l'endroit naturellement convenable.

CONCLUSION

L'interprétation de la musique a, dans les textes où nous l'avons étudiée, revêtu diverses formes. Pourtant, sous la plume des écrivains ou des musiciens comme sous celle des journalistes, dans les écrits de Hoffmann comme dans ceux de Richard Wagner, au cours de cette période de plus de soixante ans, cette interprétation offre quelques traits permanents qui établissent un lien entre ces auteurs et ces moments différents. Ce sont ces traits permanents qu'on peut appeler interprétation romantique de la musique.

A la base de cette interprétation est l'idée que la musique n'est pas à elle-même sa propre fin, ne constitue pas un univers clos. Pour le romantique, la musique est un langage. Langage d'une nature particulière, que notre sens de l'ouïe perçoit, mais dont le but véritable est situé bien au delà de nos facultés sensorielles. La nature même du phénomène musical fait qu'il ne parvient pas à notre intellect, comme le phénomène du langage articulé : la pensée musicale ne s'exprime pas sous forme de concepts intelligibles à notre raison. C'est au sentiment qu'elle s'adresse, ce sont nos organes affectifs qui recevront et élaboreront l'impression musicale transmise par notre ouïe.

Quel message va nous apporter ce langage? Ce ne peut être qu'un message d'ordre sentimental, puisque seul notre sentiment est capable d'en accueillir la communication. Mais puisque le langage musical ignore la précision du concept, le sentiment qu'il exprime n'aura aucun caractère particulier : pour le romantique, la musique exprimera l'absolu.

Cet absolu, la tendance romantique au rêve et au mysticisme a essayé de l'interpréter. Elle y a vu une révélation de l'infini ou du divin, que sa nature même rend inconnaissable à l'homme et dont la musique ne peut donc nous procurer l'intuition qu'en vertu d'un pouvoir magique. Le musicien devient pour le romantique une sorte de prêtre, de prophète ou de mage que les esprits, Dieu, l'infini ou l'absolu ont doué du pouvoir d'être leur interprète auprès des hommes.

Les romantiques n'ont certes pas été les premiers à attribuer à la musique un pouvoir expressif et à chercher à analyser ce pouvoir. Mais jusque-là l'étude de l'expression musicale se faisait surtout à propos de la musique lyrique ou dramatique, où les paroles fournissent de précieuses précisions sur le sentiment exprimé. L'originalité des romantiques (de Wackenroder en premier lieu) a été d'étudier surtout le pouvoir expressif de la musique purement instrumentale, de rechercher ce que pouvait bien exprimer la musique isolée de tout élément de langage rationnel ou intelligible. Dans le drame musical dont la théorie procède du romantisme, la musique ne sera plus considérée comme asservie à la parole, comme dans l'opéra de Gluck : poème et musique exprimeront, chacun à sa façon et sur son plan, l'idée du drame. Le poème en montrera le côté anecdotique, la musique en évoquera l'élément éternel ou « purement humain » (R. Wagner).

Une originalité plus grande du mouvement romantique a été d'accorder à la musique une importance primordiale dans la hiérarchie des arts, d'en faire même l'art suprême, qui, mieux que tout autre, nous apporte la révélation de l'infini et du divin, et de concevoir comme baignées de musique non seulement la poésie (Novalis), mais d'une façon générale la vie entière de l'homme idéal, du poète, de l'artiste (Hoffmann).

Le plus grand musicien vivant à l'époque où s'épanouissaient ces conceptions a été Beethoven. Une rencontre singulière a fait que ce musicien fût non seulement un artiste original, mais surtout un compositeur d'œuvres instrumentales. Il est donc arrivé à point nommé pour que les romantiques aient pu chercher dans ses œuvres la confirmation de leurs vues théoriques.

Or notre étude de quelques-unes des principales œuvres de Beethoven n'a fait apparaître dans aucune d'entre elles un élément incontestablement romantique. D'autre part, ni la correspondance de Beethoven ni les *Cahiers de conversation* ne renferment aucune indication permettant de reconnaître chez lui des tendances romantiques, ni même une sympathie quelconque pour le romantisme. Il ressort au contraire de notre analyse que les éléments de l'art beethovenien ont toujours leur origine dans le dix-huitième siècle.

Les principaux de ces éléments sont classiques : l'idée de l'héroïsme vainqueur des épreuves et celle du triomphe de la personnalité héroïque, la conception de la « belle âme », le souci de moralité et l'aspiration à la liberté morale et sociale, ainsi que l'espoir en la constitution, par-dessus les frontières, d'une Internationale des élites fraternellement unies par un même idéal, prélude de la fraternité universelle des hommes. A ces concep-

tions classiques se mêlent des éléments empruntés à l'*Aufklärung,* par exemple dans la conception de la religion ou dans celle des rapports du peuple avec son souverain, ou d'autres venus du *Sturm und Drang,* par exemple l'idée du personnage héroïque ou la façon sentimentale de considérer la nature. C'est toujours du dix-huitième siècle que Beethoven procède. Sa conception de la nature ou celle de l'amitié pourraient peut-être être rapprochées des conceptions romantiques analogues. Mais c'est uniquement parce que le romantisme est, en beaucoup de points, la continuation du *Sturm und Drang.* Il n'y chez Beethoven ni mysticisme ni fantastique, donc rien de nettement et spécifiquement romantique. L'idée d'épreuve elle-même, qui a pris des formes si diverses dans l'œuvre de Beethoven et qui est peut-être, parmi les caractères originaux de son art, celui auquel les auditeurs et la critique sont le plus sensibles, ne se présente pas sous un aspect romantique : le héros romantique est en effet plutôt passif, tandis que le héros beethovenien, individuel ou collectif, est actif comme les héros du *Sturm und Drang* et du classicisme. L'idée beethovenienne d'épreuve pourrait être rapprochée de l'idée maçonnique d'épreuve que Mozart a illustrée dans *la Flûte enchantée.* Comme Mozart dans sa dernière œuvre théâtrale, Beethoven a rêvé de constituer cette élite internationale de « belles âmes » que le dix-huitième siècle croyait possible.

Répétons-le encore : ce mélange d'*Aufklärung,* de *Sturm und Drang* et de classicisme qu'on peut relever dans les conceptions de Beethoven n'a pas d'importance et ne permet pas d'accuser Beethoven d'incohérence. Il ne faut pas juger Beethoven comme on jugerait un théoricien ou un philosophe. Il serait même excessif d'exiger de lui un esprit de système. Beethoven a été un artiste créateur et n'a cherché à se donner pour rien d'autre. Seule son œuvre compte et porte témoignage de son inspiration et de sa capacité d'organisation. C'est uniquement son œuvre qu'il a chargée d'exprimer son message aux hommes. Il n'a jugé utile de l'accompagner d'aucune considération théorique. Son équilibre, sa logique organique doivent suffire.

De rares passages de la correspondance de Beethoven font allusion à sa conception de l'art. Le plus important figure dans une lettre adressée à Teplitz, le 17 juillet 1812, à un personnage dont on ne connaît que le prénom et l'initiale du nom : Emilie M... Beethoven l'engage à essayer de pénétrer l'essence intime de l'art, « car seuls l'art et la science élèvent l'homme jusqu'à la divinité ». L'art est d'ailleurs un idéal inaccessible, et le génie montre la route « comme un soleil lointain ». Il ajoute, après quelques indications personnelles, que son séjour d'élec-

tion est parmi ceux que leurs qualités font compter au nombre « des meilleurs hommes » (1).

Le 17 septembre 1824, Beethoven écrit, dans une lettre aux fils de B. Schott, que l'art et la science « nous révèlent et nous permettent d'espérer une vie supérieure » (2). Le 18 juillet 1825, il écrit de Baden à son neveu Karl pour lui recommander de se montrer aimable avec un certain docteur Thal qu'il voudrait inviter à sa table, et répète que « l'art et la science unissent les meilleurs hommes et les plus nobles » (3). D'autre part, le 3 mai 1825, Beethoven charge Rellstab de transmettre l'expression de son affection et de son respect à Zelter, « qui maintient vaillamment l'art véritable » (4).

Cet « art véritable » que Zelter « maintenait », selon l'expression même de Beethoven, ne peut avoir été l'art romantique. Zelter, « ce brave gâche-mortier de la musique, cet honnête homme, ce bon musicien, ce parfait philistin » (5), complètement dénué de génie, en partie responsable de l'attitude de Gœthe vis-à-vis de Beethoven (6), a pour principal titre de gloire son activité à Berlin en faveur du chant choral. Il fut traditionaliste de très bonne foi, faute peut-être de pouvoir être autre chose, et c'est évidemment ce respect des formes d'art consacrées que Beethoven louait chez lui. Beethoven a sans doute toujours ignoré les jugements portés sur son art par Zelter dans ses lettres à Gœthe en 1808 et 1812. En 1819, Zelter, étant allé à Vienne, avait été ému aux larmes par la surdité de Beethoven et les deux hommes s'étaient jetés dans les bras l'un de l'autre. « A partir de ce moment Zelter se montrera toujours serviable envers l'in-

1. « Fahre fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es. Denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit. Solltest Du, meine liebe Emilie, einmal etwas wünschen, so schreibe mir zuversichtlich. Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, dass die Kunst keine Grenzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist und indes er vielleicht von anderen bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet. Vielleicht würde ich lieber zu Dir, zu den Deinigen kommen, als zu manchem Reichen, bei dem sich die Armut des Inneren verrät. Sollte ich einst nach H. kommen, so komme ich auch zu Dir, zu den Deinen; ich kenne keine anderen Vorzüge des Menschen, als diejenigen, welche ihn zu den besseren Menschen zählen machen; wo ich diese finde, da ist meine Heimat » (BBr-KAL, II, 90; BBr-PREL, I, 287).

2. « Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunst; sind es diese und Wissenschaft doch, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen » (BBr-KAL, IV, 56; BBr-PREL, III, 128).

3. « Lass ja ein liebenswürdiges Betragen bei diesem Menschen vorleuchten, durch Kunst und Wissenschaft sind ja die besten edelsten Menschen verbunden und Dein künftiger Stand schliesst Dich nicht davon ab » (BBr-KAL, V, 169; BBr-PREL, III. 202).

4. BBr-KAL, V, 113; BBr-PREL, III, 168. Cf. plus haut, 169.

5. Romain ROLLAND, *Gœthe et Beethoven*, 49.

6. *Ibid.*, 50.

fortuné génie, qui lui en témoignera une touchante gratitude, peut-être disproportionnée avec la réalité des services rendus » (7).

On peut ranger la lettre à Rellstab parmi les manifestations de cette gratitude et estimer que Beethoven apprécie Zelter musicien avec une indulgence un peu excessive. Mais les termes employés pour le caractériser n'en font pas moins bien comprendre ce que Beethoven entendait par « l'art véritable ».

Les autres lettres citées permettent de préciser la conception de Beethoven. Le rapprochement constant de l'art et de la science semble indiquer une influence rationaliste (8). Mais des allusions bien nettes à une existence supérieure à laquelle on accéderait par le moyen de l'art permettent plutôt de rapprocher la conception de Beethoven de celle de Schiller mûri. Ici encore la coexistence, dans les idées de Beethoven, d'éléments empruntés à l'*Aufklärung* et au classicisme ne doit pas être jugée avec sévérité. Mais il faut bien remarquer qu'on n'y trouve aucune trace de romantisme.

Comment donc peut-on expliquer que tant d'écrivains romantiques aient pu considérer Beethoven comme un des leurs et que leur façon de le voir ait eu la fortune que nous connaissons et se soit imposée avec tant de force?

L'explication la plus simple est qu'ils ont vu Beethoven à travers leurs théories. Pénétrés de l'idée du pouvoir magique de la musique, par le moyen de laquelle l'infini, l'absolu, le divin se manifestent à nous, ils ont tout naturellement baptisé romantique le plus grand musicien vivant à leur époque. Ayant le sentiment qu'il dépassait de beaucoup les musiciens contemporains, ils ont cru trouver l'explication de sa grandeur en lui conférant, conformément à leur conception du rôle de l'art, un titre de mage ou de prophète.

Pourtant cette explication n'éclaircit pas entièrement la question. Elle est trop simple, simpliste même et ne s'applique pas au cas de Hoffmann. Hoffmann, en effet, n'est pas seulement un écrivain curieux d'art musical et qui traduit en phrases brillantes et suggestives les impressions ressenties à l'audition d'œuvres nouvelles où il discerne un accent original. Chez lui l'écrivain se double d'un musicien dont l'éducation a été complète, d'un chef d'orchestre et d'un compositeur capable d'analyser en technicien l'œuvre d'un confrère et de se rendre un compte exact de ses mérites et de ses défauts. Dans le groupe des écrivains et des journalistes qui ont donné forme aux premiers éléments de la légende romantique de Beethoven, Hoffmann seul possède

7. *Ibid.*, 122.

8. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 74.

une véritable autorité musicale. Les autres ne sont que des amateurs, des auditeurs diversement intuitifs ou des chroniqueurs plus ou moins qualifiés pour juger des œuvres musicales nouvelles. Ce sont les idées que Hoffmann avait mises en circulation dans ses comptes rendus de la *Gazette* de Rochlitz qui ont eu une influence considérable sur la critique beethovenienne, elles lui ont en quelque sorte indiqué la direction à suivre.

Le mérite de Hoffmann est d'avoir discerné que Beethoven apportait quelque chose de tout nouveau dans l'histoire de la musique. Cette constatation a été admise par tous les écrivains romantiques qui, après lui, se sont occupés de Beethoven. Elle est positive, elle a une valeur objective. C'est dans l'interprétation de cette nouveauté que le romantisme de Hoffmann a joué un rôle et l'a entraîné à une interprétation subjective de l'art beethovenien. Jugeant non plus en technicien initié à l'art de la composition musicale, mais en romantique, Hoffmann a pris pour du romantisme l'accent nouveau de la musique de Beethoven. Cette interprétation a été adoptée par la critique de son époque sans discussion. Elle correspondait trop aux théories romantiques qui fleurissaient alors pour qu'il en fût autrement.

Qu'est-ce que Hoffmann et les écrivains romantiques qui se sont intéressés à la musique de Beethoven entendent par le terme de « romantisme » appliqué à la musique? Ce romantisme n'est pas, pour eux, une caractéristique de leur seule époque, mais une tendance qui s'est manifestée au cours de l'histoire chez divers artistes. Un nom plus simple et plus directement intelligible de cette tendance serait l'expression ou l'expressionnisme. Cette conception permet à Hoffmann de déclarer romantiques des musiciens comme Haydn et Mozart, dont la production est antérieure à l'époque romantique. L'expressionnisme de Haydn, Mozart et Beethoven est, selon Hoffmann, de nature magique ou fantastique : il manifeste que l'artiste est en communication avec le monde des esprits.

Il est impossible d'admettre, en ce qui concerne Beethoven, cette conception de Hoffmann et des écrivains romantiques . Beethoven a bien réellement introduit dans l'art musical quelque chose de nouveau, mais cette nouveauté est une préoccupation morale et sociale, et aussi un accent personnel que n'avaient pas au même degré les œuvres de ses prédécesseurs.

Jusqu'au début du dix-neuvième siècle, la musique, en Allemagne comme ailleurs, accompagne le service religieux ou constitue surtout un divertissement pour les princes et les nobles fastueux. La musique profane a donc, tout au moins à la surface, un caractère aimable, léger et frivole. C'est sous les dentelles et les festons du style Marie-Thérèse qu'il faut aller chercher la profondeur de l'art mozartien. La musique de théâtre,

elle, avait surtout pour but de rehausser l'action, d'en augmenter l'intérêt ou le pittoresque. *Don Juan,* par exemple, est un drame relevé de musique, où Mozart a seulement accentué les caractères individuels des personnages : l'insouciance libertine et criminelle de don Juan, la couardise et la fanfaronnade de Leporello, la soif de vengeance de donna Anna, etc. En dépit de l'effet de terreur que peuvent produire la scène fantastique du cimetière et la scène finale, la musique n'augmente pas la portée de l'œuvre, elle conserve aux événements qu'elle illustre un caractère anecdotique et pittoresque. Tout autre est son rôle dans *Fidelio,* où Beethoven a donné à l'aventure de l'héroïque Léonore une portée morale générale, une valeur d'exemple. De même la partition d'*Egmont* célèbre d'une manière générale l'aspiration à la liberté, laissant au drame de Gœthe le soin de préciser l'anecdote à propos de laquelle Beethoven a écrit sa musique. De même encore la *Symphonie pastorale* évoque la vie champêtre en général, et non tel paysage des environs de Vienne où elle a pu être conçue. La *Troisième symphonie* elle-même, débarrassée de l'inopportune dédicace à Bonaparte, célèbre l'héroïsme sous sa forme la plus générale et non un héros particulier.

Les conditions particulières dans lesquelles s'est déroulée l'existence de Beethoven expliquent pour une part les différences qui le distinguent de ses prédécesseurs. Il a toujours vécu seul, et son isolement a toujours été davantage aggravé par sa surdité croissante. Ainsi se sont accusés les angles d'un caractère et d'un tempérament artistique qui, contrairement à la pratique des musiciens de cour des époque précédentes, se sont exprimés sans fard dans des œuvres auxquelles ils ont donné un accent particulier et, à la lettre, jusqu'alors inouï. C'est cet accent original qui a été pris pour du romantisme.

Il faut d'ailleurs reconnaître que même un musicien averti comme Hoffmann est excusable d'avoir pris pour du romantisme, dans la musique de Beethoven, ce qui était tout autre chose. Son erreur s'explique d'abord par sa conception du romantisme musical, qu'il assimile à un expressionnisme magique. Elle s'explique aussi par le fait qu'à l'époque où il écrivait ce que nous appelons le romantisme musical ne s'était pas encore manifesté.

En effet, il est curieux de constater qu'en ce qui concerne l'apparition du romantisme l'évolution de la musique a été sensiblement en retard sur celle de la littérature. La *Première symphonie* de Beethoven, encore bien proche du style de Haydn, date de 1800. A ce moment, les écrivains romantiques avaient déjà constitué les grandes lignes d'une doctrine cohérente : rappelons que A. W. Schlegel a été professeur à Iéna de 1798 à la fin de l'été de 1803. C'est dans les leçons d'A. W. Schlegel que le roman-

tisme se montre comme « un ensemble de convictions tendant à constituer un système ([9]). Les *Effusions d'un religieux ami de l'art,* de Wackenroder, ont été publiées en 1796; le *Franz Sternbald* de Tieck en 1798; les *Fantaisies sur l'art,* de Wackenroder et Tieck, en 1799; les œuvres de Novalis ont paru, par les soins de Tieck et de Frédéric Schlegel, en 1802. On ne sait si Beethoven a connu toutes ces œuvres : ni sa correspondance ni les *Cahiers de conversation* n'en font mention, aucune ne figure sur l'inventaire de sa bibliothèque dressé après son décès ([10]). En revanche, il est naturel que les idées du *Sturm und Drang,* de l'*Aufklärung* et du classicisme, qui s'épanouissaient ou luttaient les unes contre les autres au moment où il grandissait, aient influé sur ses conceptions.

Les conceptions romantiques ont pu être considérées comme s'opposant à celles de la période classique : à la sévérité de l'influence antique, à la prédominance des arts plastiques le romantisme oppose la couleur, la vie, l'âme germanique, la musique; à l'aristocratisme de l'art classique, un art simple et populaire; à des œuvres aux contours nettement accusés, la rêverie poétique au clair de lune ([11]).

Mais il est plus exact de voir dans l'école romantique, comme les romantiques eux-mêmes l'ont affirmé, une tentative pour continuer le classicisme et en compléter les conquêtes tout en luttant contre ce qui pouvait encore subsister en Allemagne de l'*Aufklärung* ([12]). Le romantisme est issu, plus ou moins directement, du *Sturm und Drang* et de Herder. Il groupe des tendances révolutionnaires, subjectives, esthétiques et poétiques qui s'étaient déjà manifestées avant lui dans la pensée allemande et y ajoute sa conception particulière de l'ironie ([13]). Son caractère le plus permanent sera d'être « une sorte d'offensive contre l'intellectualisme de l'*Aufklärung* » ([14]), et il sera seulement « une réaction contre l'humanisme classique dans la mesure où celui-ci a recueilli des idées issues du rationalisme » ([15]). L'idéal de ce mouvement sera une conception poétique de la vie, de la nature, de la religion, de la philosophie, bref de tout. « Je ne sais faire absolument aucune différence entre *poétique* et *romantique* », dira Tieck ([16]). La poésie sera l'atmosphère dans laquelle baigne-

9. R. Haym, *Die romantische Schule,* 5e éd., 917.

10. Cet inventaire est reproduit dans A. de Hevesy, *Beethoven, Vie intime,* 203 et suiv.

11. Georg Brandes, *Die Hauptströmungen der Literatur des* 19. *Jahrhunderts,* trad. Strodtmann, I, 160.

12. R. Haym, ouv. cité, 11 et suiv.

13. Th. Ziegler, *Die geistigen und sozialen Strömungen des* 19. *Jahrhunderts,* 29 et suiv.

14. E. Spenlé, *La Pensée allemande de Luther à Nietzsche,* 62.

15. G. Bianquis, *Histoire de la Littérature allemande,* 87.

16. Cité par R. Köpke, *Tieck,* II, 173.

ront toutes choses, elle sera unie à la philosophie par la part d'irrationalisme qui leur est commune; l'esthétique et le sentiment religieux se rejoidront et viendront se fondre dans le sentiment de la nature; un mysticisme tournant à la magie servira de lien entre le monde des sens et celui du sentiment ([17]). La conception romantique du monde et des rapports de l'homme avec lui va donc être non seulement poétique, mais fantastique.

L'art musical que les romantiques appelaient de leurs vœux, pénétré de poésie et constituant un lien fantastique entre l'homme et l'univers, n'a commencé à se manifester que sensiblement plus tard. La renommée de Schubert n'a commencé de dépasser Vienne et l'Autriche qu'après 1820; à Vienne même, il ne put donner un concert de ses œuvres qu'en 1827, et aucun journal ne daigna en publier un compte-rendu ([18]). La création à Berlin du *Freischütz* de Weber date de 1821. Quant à Schumann, il ne s'est fait connaître comme compositeur qu'à partir de 1830.

Un des biographes de Schubert, cherchant à le caractériser par rapport à Beethoven, a écrit :

> « Le pur romantisme commence avec Schubert, et surtout ce besoin de rêver, d'échapper au monde réel, de fuir dans un « ailleurs » qui nous console et nous sauve, ce besoin qui fut celui de tous les grands romantiques, mais pas de Beethoven... Oserait-on dire encore une fois qu'il manque à Beethoven une certaine poésie, une certaine inquiétude, une certaine nostalgie? Beethoven a toute la grandeur d'émotion que l'on voudra. Mais il y a une grandeur d'imagination ou plutôt une qualité de la fantaisie par où Schubert le dépasse ([19]). »

Weber, nourri de littérature romantique et qui eut l'intention d'écrire un roman autobiographique demeuré fragment et imprégné de l'esprit de Hoffmann, de Novalis et de Tieck ([20]), est le créateur de l'opéra romantique. Les livrets qu'il a mis en musique, le *Freischütz, Euryanthe, Oberon,* font un usage abondant du fantastique. Mais la grande innovation qu'il a introduite dans la musique romantique est l'emploi de la « couleur orchestrale » par l'utilisation expressive des timbres caractéristiques de l'orchestre où chaque instrument vit d'une sorte d'existence individuelle : ainsi, dans le *Freischütz,* les sonorités des cors expriment la vie de la forêt, tandis que les bassons, les clarinettes et les cordes graves évoquent l'esprit du mal ([21]).

17. G. Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*, 115 et suiv.
18. Th. Gerold, *Schubert*, 43.
19. P. Landormy, *La Vie de Schubert*, 221-222.
20. A. Cœuroy, *Weber*, 51.
21. *Ibid.*, 175.

Quant à Schumann on a pu dire de sa musique :

> « Lieder, cantates, motets, oratorios, c'est presque toujours la confession subjective de l'angoisse, l'organisation de cette angoisse dans l'harmonie du monde, de ce problème dans le grand problème de l'Etre, de cette défaite de sa chair dans la grande épopée du Créé ([22]). »

Le fantastique a donc été un des éléments essentiels du romantisme musical, comme l'indiquait déjà Hoffmann à une époque où les musiciens romantiques n'avaient pas encore produit leurs œuvres principales. Mais la musique romantique a d'autres caractères encore, que Hoffmann ne semble pas avoir prévus. Par Weber les instruments acquièrent une individualité expressive. Schubert, par son sentiment naïf, Schumann, par son sens poétique profond, donnent à leurs œuvres un accent intime, un contenu émotionnel qui jusque-là ne s'était jamais manifesté si ouvertement. L'harmonie devient plus fluide, chez les uns et les autres les modulations sont plus fréquentes que chez les classiques, le jeu perpétuellement mouvant des ombres et des lumières donne à leurs combinaisons sonores un aspect nouveau, un flou qui contraste avec la netteté des affirmations tonales de l'art musical du dix-huitième siècle. Ces procédés permettront à des artistes inquiets d'étaler leur inquiétude, de rendre sensible leur aspiration à un idéal impossible, d'enfermer dans des pièces brèves, pour lesquelles ils auront une prédilection marquée, toutes les visions incertaines qui se font et se défont sans cesse dans leurs âmes crépusculaires. Les *Mazurkas* de Chopin, les *Rapsodies* de Liszt ajouteront à tout cela la saveur de rythmes populaires qu'on peut considérer comme exotiques. Et Wagner essaiera de faire exprimer à sa musique tout un système philosophique, moral et social.

> « Le romantisme, par opposition au classicisme, est caractérisé par la recherche personnelle de la nouveauté, par la prédominance de l'élément subjectif sur l'élément formel... Le romantisme est le fruit de l'enthousiasme que suscita le Moyen-Age considéré dans tout ce qu'il avait de fantastique, d'aventureux et de rêveur... Le romantisme est un abaissement inconscient au-dessous du niveau de la pure activité intellectuelle et de la forme logiquement ordonnée ; il laisse libre cours à l'imagination, à la puissance élémentaire de création non contenue par la discipline des lois conventionnelles. C'est pourquoi, précisément, les romantiques font apport à l'art d'éléments nouveaux, l'enrichissent et approfondissent ses moyens d'expression. Est romantique, à ce point de vue, tout artiste qui, faisant abstraction des formes d'art admises et des lois établies, crée librement de son propre fonds ([23]). »

22. M. Beaufils, *Schumann*, 59-60.

23. Hugo Riemann, *Dictionnaire de Musique*, 2e éd. remaniée et augmentée par G. Humbert, p. 870, article *Romantisme*.

Ce n'est naturellement pas par hasard que les musiciens romantiques se sont engagés dans cette voie. Tous ont subi l'influence des écrivains et de leur conception particulière de l'univers et de la poésie.

« Tous ont eu conscience d'une mission nouvelle de la musique, qui ne devait plus se borner à agir sur l'oreille et sur l'intelligence par des combinaisons adéquates de sons, de mesures et de rythmes constituant, par elles-mêmes et à elles seules, la forme et le contenu du plaisir musical, mais qui devait exprimer des états d'âme attachés à des images précises, traduire des sentiments, des pensées et des visions et, au lieu de constituer un domaine extérieur à la vie, pénétrer dans cette vie et l'évoquer dans toutes ses inépuisables manifestations.

« C'est là, sans doute, ce qu'avaient fait tous les grands musiciens modernes, depuis ce Jean-Sébastien Bach, qui avait animé, vivifié, embrasé le langage abstrait et scolastique que lui avait transmis le passé d'une flamme d'émotion intense, bien que toujours tempérée par la raison et docilement subordonnée aux formes traditionnelles. Beethoven, surtout dans ses symphonies, ses sonates, ses quatuors, avait comme épuisé tous les grands thèmes de la vie et fait vibrer du grand frisson du sublime des milliers d'âmes. Mais et Bach et Beethoven s'étaient attachés, avant tout, aux grands contenus de la vie : l'élan vers le Très-Haut, l'aspiration à la liberté, l'amour des hommes et de la nature. Pour traiter ces vastes sujets, ils avaient recouru aux grandes formes, aux amples constructions et ne s'étaient prêtés qu'exceptionnellement — Beethoven dans ses *Bagatelles* et ses *Lieds* — aux petites formes et à l'expression de sentiments fugitifs, momentanés, individuels, frissons éphémères de la grande marée montante des émotions universelles. Et ces émotions avaient gardé la pudeur, la sérénité, la noblesse de l'universel. Quels que soient la profondeur, l'intensité, le déchirement de la douleur qui sanglote dans les adagios beethoveniens, cette douleur, où communie l'humanité tout entière, perd son aiguillon singulier, se domine et triomphe d'elle-même, tout comme la félicité qui éclate dans la *Neuvième* et l'allégresse qui pétille dans tant d'allegros et de scherzos vont infiniment au delà des petites joies dont tressaille une âme isolée où, quelle que soit son élévation, ne brille qu'une étincelle infime de la grande lumière humaine.

« Les sentiments singuliers, individuels, fugaces, la réaction émotionnelle instantanée au torrent d'impressions qui viennent incessamment assaillir notre sensibilité, c'est là, au contraire, ce que la musique romantique s'efforce à rendre. C'est dans de petites formes, de courtes pièces instrumentales, des lieds, que la traduction de ces sentiments s'opère le plus naturellement et le plus aisément. Et lorsque les romantiques recourent aux grandes formes — sonates, fantaisies, symphonies —, il y aura comme lutte entre l'élaboration méthodique des thèmes d'après les schémas traditionnels, et l'ambition de ce monde de sentiments individuels d'échapper à la rigueur des schémas, d'empiéter sur les thèmes directeurs, de ne pas se contenter du rôle d'auxiliaires, d'adjuvants, d'intermédiaires, mais de s'adjoindre aux motifs, expression des maîtres-sentiments, en égaux, et d'éclater, au milieu de la sonate ou de la symphonie, avec l'indépendance d'un lied ou d'une mélodie souveraine ([24]). »

24. V. Basch, *Schumann*, 49-51.

La définition du romantisme musical que la critique actuelle peut formuler est donc beaucoup plus compliquée et beaucoup plus riche que celle que Hoffmann proposait dans ses écrits consacrés à Beethoven. Il serait oiseux d'en faire le reproche à Hoffmann, car à l'époque où il rédigeait ses comptes-rendus les musiciens romantiques ne s'étaient pas encore fait connaître. Sa conception de la musique romantique est donc une simple imagination, avec laquelle l'analyse maintenant possible de la réalité postérieure ne peut coïncider dans tous ses détails. Les autres écrivains qui, après lui, ont vu en Beethoven un romantique auraient pu être mieux instruits. Mais la plupart n'étaient que des amateurs et s'en sont tenus à des effusions sentimentales à propos des œuvres qu'ils entendaient et qu'ils n'auraient pas été capables d'analyser, faute de posséder l'éducation musicale de Hoffmann. Partisans des mêmes conceptions, que la littérature de l'époque avait abondamment répandues, ils ont simplement suivi la voie indiquée par leur prédécesseur.

Le Beethoven romantique n'a pourtant pas eu seulement les traits que lui ont prêtés Hoffmann, Bettina, les écrivains romantiques qui l'ont connu et la presse de son époque. Spohr, trop pittoresque pour être considéré comme rigoureusement exact, le présente comme une sorte de bohème incapable de maîtriser ses nerfs. Schumann voit en lui, comme Bettina, un caractère exalté, un homme désordonné, un révolutionnaire, un poète, un prêtre de l'art ([25]). Wagner allait couronner cette évolution de la figure romantique de Beethoven en faisant de lui un réformateur et un rédempteur.

L'étude du Beethoven wagnérien montre en lui beaucoup d'éléments venus du romantisme, mêlés, en 1870, à des conceptions empruntées à Schopenhauer. Dominant le tout, la puissante personnalité artistique de Wagner lui-même l'a marqué de son empreinte. L'incontestable compétence musicale de Wagner et le prestige de son œuvre dramatique ont assuré à ses analyses une autorité et à ses opinions une diffusion telles qu'on peut le considérer comme ayant donné au Beethoven romantique ses traits définitifs.

Chose curieuse : Wagner ne semble pas avoir accordé d'attention aux caractéristiques de l'art beethovenien qui permettraient de qualifier, avec assurance, Beethoven de précurseur de Wagner : la préoccupation morale et sociale, présente dans de grandes œuvres comme *Fidelio,* la *Symphonie héroïque* ou la *Neuvième symphonie,* et surtout la portée générale que Beethoven donne aux idées qu'exprime sa musique. Le rôle de la musique dans *Fidelio,* dans *Egmont,* dans la *Pastorale* ou dans

25. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 8 et suiv.

l'*Héroïque* pourrait être considéré comme conforme aux théories de Wagner, pour qui la musique doit exprimer le drame sous sa forme éternelle ou « purement humaine », c'est-à-dire dégagée de tout élément contingent ou anecdotique. Wagner, qui n'a pas étudié l'évolution de la musique avant lui de façon désintéressée, mais pour se chercher des précurseurs et pour présenter son art comme l'aboutissement de cette évolution, a négligé cette importante ressemblance de l'art beethovenien avec le sien.

Cette négligence s'explique aisément si on considère que Wagner n'a pas présenté l'évolution de l'art musical d'un point de vue de musicien, mais d'un point de vue d'auteur dramatique. Tous ses développements, toutes ses analyses tendent au drame synthétique qu'il avait l'ambition de réaliser. Beethoven ne l'a donc intéressé que dans sa tentative pour unir la musique et la parole dans la *Neuvième symphonie* que Wagner a regardée comme l'aboutissement d'une patiente recherche poursuivie par Beethoven à travers l'ensemble de son œuvre. Le précurseur qu'il veut se découvrir n'est pas un musicien, c'est l'artiste qui a risqué une tentative d'art synthétique. L' « acte » ainsi accompli a, selon Wagner, une portée beaucoup plus vaste que celle d'une conception originale de l'expression musicale : il permet de voir en Beethoven un réformateur, un rédempteur. Le drame de la rédemption, Wagner l'a traité sous des formes diverses dans toutes ses œuvres théâtrales; il veut jouer lui-même le rôle de rédempteur à l'égard de la musique dramatique abâtardie par des influences néfastes, il pense que Beethoven l'a joué dans le cadre de son existence et de son œuvre. Avec des dimensions différentes selon le théâtre où il se joue, c'est un même scénario qui se réalise dans *Parsifal,* dans la vie de Beethoven et dans l'histoire de la musique dramatique. Et dans la même mesure où Parsifal est l'incarnation de Wagner, Beethoven est son double. Le mage romantique est devenu un héros wagnérien.

L'attitude des écrivains romantiques à l'égard de Beethoven s'explique par un fait banal et souvent répété au cours de l'histoire des arts : l'artiste de génie, celui qui apporte à son art quelque chose de véritablement nouveau, a toujours déconcerté ses contemporains. Les écrivains romantiques, placés en présence du cas spécial de Beethoven, ont bien senti son originalité. Mais cette originalité, ils l'ont interprétée à la manière romantique. Ils ont essayé d'en rendre compte, de l'expliquer aux auditeurs déroutés par tant de nouveautés, et l'ont fait tout naturellement dans un sens conforme à leurs théories. Sauf Hoffmann, ils n'ont guère été capables d'analyser les œuvres de Beethoven qui les enthousiasmaient. Ils ont simplement cherché à en dégager l'esprit en y recherchant l'expression d'idées qui, naturellement,

ressemblaient fort aux leurs. En un certain sens, ils se sont vus eux-mêmes en Beethoven. Ils ont fait de ce classique nourri des idéologies du dix-huitième siècle, un visionnaire, un prophète, un mage, un frère de l'étudiant Anselme, un cousin d'Henri d'Ofterdingen.

Pour discutable que soit leur conception toute subjective de Beethoven, elle ne manque cependant pas d'intérêt : elle est le reflet ou la projection, sur le plan de la critique musicale, des idées ayant cours à leur époque. Et cette façon de voir Beethoven acquiert une importance toute particulière du fait de la fortune qu'elle a eue. La légende romantique de Beethoven s'est constituée sur la base de l'interprétation de Beethoven mise en circulation par Hoffmann, Bettina, les écrivains et les journalistes de l'époque. Wagner lui a donné ses derniers traits : il en a fait un mythe wagnérien.

La critique moderne essaie de dégager peu à peu de ces visions romantiques la vraie figure de Beethoven. A la légende poétique elle tend à substituer la véritable personnalité de l'artiste. Beethoven perd son auréole romantique, qui n'a plus de valeur pour nous que comme expression des idées répandues en Allemagne par le mouvement romantique; mais à ce titre le Beethoven romantique conserve un intérêt certain comme manifestation de l'esprit d'une époque, comme produit d'un certain moment de la pensée allemande. D'autre part, le mage devient homme sans en être diminué. Il reste un des plus grands artistes qui aient fait honneur au nom d'homme, un des guides les plus sûrs et les plus fermes de l'humanité.

BIBLIOGRAPHIE

PLAN

PREMIÈRE PARTIE

ŒUVRES MUSICALES ET ÉCRITS DE BEETHOVEN
TRAVAUX BIBLIOGRAPHIQUES

I. — Livres..... 441 II. — Revues..... 441

DEUXIÈME PARTIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

A) *MUSIQUE.*

I. — Livres..... 442
II. — Revues..... 442

B) *LITTÉRATURE.*

I. — Livres..... 443
II. — Revue..... 444

TROISIÈME PARTIE

VIE ET CARACTÈRE DE BEETHOVEN

A) *ÉTUDES GÉNÉRALES*

I. — Livres..... 444
II. — Revues..... 446

B) *ÉTUDES PARTICULIÈRES*

I. — Livres..... 446
II. — Revues..... 447

QUATRIÈME PARTIE

ÉTUDES SUR LES ŒUVRES DE BEETHOVEN ET LEUR STYLE

A) *ÉTUDES GÉNÉRALES*

I. — Livres..... 448
II. — Revues..... 449

B) *ÉTUDES PARTICULIÈRES*

a) Symphonies.

I. — Livres..... 450
II. — Revues..... 451

b) Sonates.

I. — Livres..... 451
II. — Revues..... 452

c) Quatuors.

I. — Livres..... 452
II. — Revues..... 452

d) Œuvres de theatre.

I. — Livres..... 452
II. — Revues..... 452

e) LIEDER.

I. — Livres 453
II. — Revues 453

f) MUSIQUE RELIGIEUSE.

I. — Livres 453
II. — Revues 453

C) *QUESTIONS DIVERSES* : Revues 454

CINQUIÈME PARTIE

BEETHOVEN ET SON TEMPS

A) *ÉTUDES GÉNÉRALES.*

I. — Livre 454
II. — Revues 454

B) *ÉTUDES PARTICULIÈRES*

a) **Bettina Brentano.**

A. TEXTES.

I. — Livres 454
II. — Revues 455

B. CRITIQUE.

I. — Livres 455
II. — Revues 455

b) **Cl. Brentano.**

A. TEXTES.

I. — Livres 455
II. — Revues 456

B. CRITIQUE.

I. — Livres 456
II. — Revues 456

c) **Gœthe.**

A. TEXTES.

Livres 456

B. CRITIQUE.

I. — Livres 456
II. — Revues 457

d) **Hoffmann (E. T. A.).**

A. TEXTES.

I. — Livres 457
II. — Revue 458

B. CRITIQUE.

I. — Livres 458
II. — Revues 458

e) **Schiller.**

CRITIQUE

I. — Livres 459
II. — Revues 459

f) **Varnhagen von Ense et Rahel.**

A. TEXTES.

I. — Livres 460
II. — Revue 460

B. CRITIQUE.

Revues 460

g) **Divers.**

A. TEXTES.

Livres 460

B. CRITIQUE.

I. — Livres 460
II. — Revues 461

SIXIÈME PARTIE

LA PRESSE DE L'ÉPOQUE 461

SEPTIÈME PARTIE

RICHARD WAGNER ET BEETHOVEN

A. TEXTES 462

B. CRITIQUE 463

PREMIÈRE PARTIE

ŒUVRES MUSICALES ET ÉCRITS DE BEETHOVEN TRAVAUX BIBLIOGRAPHIQUES

I. — Livres.

Beethoven (Ludwig van). — *Werke*. Leipzig, Breitkopf et Härtel, s. d., 24 séries et supplément en 42 volumes.

— *An die ferne Geliebte* (mit Noten), postface de Max Friedländer. Leipzig, 1924.

— *Sämtliche Briefe*, publ. par A. Ch. Kalischer. Berlin et Leipzig, 1906-08, 5 vol. : vol. I, 1783-1810; II, 1811-1815; III, 1816-1818; IV, 1819-1823; V, 1824-1827.

— *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, publ. par F. Prelinger. Vienne et Leipzig, 1907-09, 4 vol. : vol. I, 1783-1814; II, 1815-1822; III, 1823-1827; IV, Nachträge.

— *Sämtliche Briefe*, publ. par E. Kastner. Leipzig, 1910.

— *Correspondance*. Traduction, introduction et notes de J. Chantavoine, 8e éd., Paris, 1927.

— *Cahiers de conversation* (ms.). Bibliothèque nationale de Prusse, Berlin.

— *Ludwig van Beethovens Brevier*, publ. par L. Nohl. Leipzig, 1870.

— *Carnets intimes*, trad. par M. Kubié. Paris, 1936.

Kastner (E.). — *Bibliotheca Beethoveniana: Versuch einer Beethoven-Bibliographie*. Ed. revue et complétée par Th. Frimmel. Leipzig, 1925.

Leitzmann (A.). — *Beethovens persönliche Aufzeichnungen*. Leipzig, s. d.

Nohl (W.). — *Beethovens Konversationshefte*. Munich, 1924, 1er demi-vol.

Nottebohm (G.). — *Thematisches Verzeichnis der Werke Beethovens*. 2e éd. avec la *Bibliotheca Beethoveniana*, par E. Kastner (1913).

Saint-Foix (G. de). — *Œuvres inédites de Beethoven*. Publications de la Société française de Musicologie, Paris, 1931.

Sonneck (O. G.). — *Beethovens letters in America*. Publié par la Beethoven Association, New-York, 1927.

II. — Revues.

Beethoven an E. T. A. Hoffmann. — *Lettre du 23 mars 1820*. (*Leipziger Tageblatt*, 25 juin 1922).

Beethoven-Brief (Ein neu entdeckter), publ. par Karl Josef Friedrich. (*Die Musik*, XIX, nº 7, avril 1927, 465-469).

Geiger (L.). — *Beethoven und Frau Rath an Bettina*. (*Gœthe-Jahrbuch*, I [1880], 373 et suiv.).

Kalischer (A.). — *Ungedruckte Briefe Beethovens*. (*Vossische Zeitung*, 1903, nº 30-31, supplément).

— *Ein Konversationsheft von Beethoven*. (*Die Musik*, 1905 : nov. 238-49; déc. 308-18, 404-12).

Nohl (W.). — *Die Konversationshefte Beethovens*. (*Tägliche Rundschau*, 26 mars 1927, feuilleton 759).

— *Eine unveröffentlichte « Konversation » Beethovens*. (*Literarische Welt*, 3e année [1927], nº 12.)

DEUXIÈME PARTIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

A. — *MUSIQUE.*

I. — Livres.

Basch (V.). — *Schumann.* Paris, 1926.

Beaufils (M.). — *Schumann.* Paris, 1932.

Bock (A.). — *Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik.* Leipzig, 1893.

Bouvet (Ch.). — *Spontini.* Paris, s. d. (1930).

Brenet (M.). — *Histoire de la musique à orchestre depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement.* Paris, 1882.

Buddecke (W.). — *Schellings Metaphysik der Musik in ihrem systematischen Zusammenhang dargestellt.* Thèse Iéna, 1914.

Cœuroy (A.). — *Weber.* Paris, 1925.

Curzon (H. de). — *Mozart*, 3e éd. Paris, 1920.

Gerold (Th.). — *Schubert.* Paris, 1923.

Goldschmidt (H.). — *Die Musikästhetik des XVIII. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen.* Zurich et Leipzig, 1915.

Hilbert (W.). — *Die Musikästhetik der Frühromantik.* Remscheid, s. d. (1911).

Hiller (F.). — *Aus dem Tonleben unserer Zeit.* Leipzig, 1868, 2 vol.

Indy (V. d'). — *Cours de composition musicale.* Paris, 1902.

Istel (E.). — *Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland.* Leipzig (Aus Natur- und Geisteswelt, n° 239), 1909.

Katz (M.). — *Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck.* Thèse Giessen, Leipzig, 1910.

Kurth (E.). — *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners « Tristan ».* Berne et Leipzig, 1920.

Landormy (P.). — *La vie de Schubert.* Paris, 1928.

Merian (H.). — *Ill. Geschichte der Musik im XIX. Jahrhundert*, 2e éd. Leipzig, 1906.

Moos (P.). — *Die Philosophie der Musik*, 2e éd. Stuttgart et Leipzig, 1922.

Nohl (L.). — *Die Beethovenfeier und die Kunst der Gegenwart. Eine Erinnerungsgabe.* Vienne, 1871.

Orel (A.). — *Zum Begriff der Wiener Klassik.* Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927, 29-31.

Riemann (H.). — *Dictionnaire de la musique*, 2e éd. reman. et augm. par G. Humbert. Paris, s. d. (1913).

Willner (A.). — *Die innere Einheit der klassischen Symphonie.* Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927, 43-44.

II. — Revues.

Bellaigue (C.). — *La nature dans la musique.* (*Revue des Deux-Mondes*, 1er fév. 1888).

— *L'amour dans la musique.* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 sept. 1888).

BELLAIGUE (C). — *L'héroïsme dans la musique.* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 nov. 1892).

FISCHER (W.). — *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Wiener Studien zur Musikwissenschaft*, IIIe année (1915).

MOSER (H. J.). — *Beethovens Stellung in der Musikgeschichte*, dans *Gustav Bosse's Beethoven-Almanach der deutschen Musikbücherei aus dem Jahr* 1927. Ratisbonne.

NAGEL (W.). — *Über das Romantische in der deutschen Musik.* (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für* 1905, 39-50).

PFITZNER (H.). — *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz.* (Edit. des *Süddeutsche Monatshefte*, 1920).

SCHÜNEMANN (G.), — *J. Pauls Gedanken zur Musik.* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVI, nº 9 [sept. 1934], 385-404; nº 10 [oct. 1934], 459-481).

B. — *LITTÉRATURE.*

I. — LIVRES.

BENZ (R.). — *Die deutsche Romantik.* Leipzig, 1937.

BERENDT (M.). — *Schiller-Wagner. Ein Jahrhundert der Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas.* Berlin, 1901.

BIANQUIS (G.). — *Histoire de la littérature allemande.* Paris, 1936.

BRANDES (G.). — *Die Hauptströmungen der Literatur des* 19. *Jahrhunderts*, trad. STRODTMANN. Berlin, 1914, 2 vol.

CŒUROY (A.). — *Musique et littérature.* Paris, 1933. (P. 10 et suiv. : *La théorie musicale des écrivains romantiques allemands.*)

GIBELIN (J.). — *L'esthétique de Schelling d'après la « Philosophie de l'art ».* Paris, s. d. (1934). Thèse.

HAMANN (R.). — *Der Impressionismus in Leben und Kunst.* Cologne, 1907.

HAYM (R.). — *Die romantische Schule*, 5e édit. Berlin, 1928.

HEINSE (Wilh.). — *Sämtliche Werke*, éd. SCHÜDDEKOPF, 10 vol. Leipzig, 1902.

HUCH (R.). — *Blütezeit der Romantik.* Leipzig, 1905 (2e édit.).

— *Ausbreitung und Verfall der Romantik.* Leipzig, 1902.

JOACHIMI (M.). — *Die Weltanschauung der deutschen Romantik.* Iéna-Leipzig, 1905.

JOLIVET (A.). — *Wilhelm Heinse, sa vie et son œuvre jusqu'en* 1787. Paris, 1922. Thèse.

KÖPKE (R. A.). — *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters.* Leipzig, 1855.

KORFF (H. A.). — *Geist der Gœthe-Zeit.* Leipzig. (1re partie : *Sturm und Drang*, 1923; 2e partie : *Klassik*, 1930.)

LAMPRECHT (K.). — *Deutsche Geschichte.* Berlin, 1902-1907. 12 vol.

MINDER (R.). — *Un poète romantique allemand : Ludwig Tieck.* Thèse Strasbourg. Paris, 1936.

MINOR (J.). — *Tieck und Wackenroder.* Introduction au volume 145 de la « Deutsche National Literatur » (Kürschner). Berlin-Stuttgart, s. d.

NOVALIS. — *Sämtliche Werke*, éd. C. MEISSNER. Florence et Leipzig, 1898-1901; 4 vol.

SANDBERGER (A.). — *Beethovens Stellung zu den führenden Geistern seiner Zeit in Philosophie und Dichtung. Ausgewählte Aufsätze zur Musik-Geschichte.* Munich, 1924; vol. II, 263 et suiv.

SCHASLER (M.). — *Ästhetik*. Berlin, 1872.

SCHERING (A.). — *Beethoven und der deutsche Idealismus*. Leipzig, 1921.

SCHUBART (Chr. Fr. D.). — *Gesammelte Schriften*, publ. par Ludwig SCHUBART. Stuttgart, 1806.

SPENLÉ (J. E.). — *La pensée allemande de Luther à Nietzsche*. Paris, 1934.

STEFANSKY (G.). — *Das Wesen der deutschen Romantik. Kritische Studien zu ihrer Geschichte*. Stuttgart, 1923.

STŒCKER (H.). — *Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis Wackenroder*. Palästra XXVI. Berlin, 1904.

TREITSCHKE. — *Deutsche Geschichte im XIX. Jahrhundert*, Ve partie. Leipzig, 1894.

WACKENRODER (Wilh. Heinr.). — *Werke und Briefe*, éd. Fr. v. d. LEYEN. Iéna, 1910; 2 vol.

ZIEGLER (Th.). — *Die geistigen und sozialen Strömungen des XIX. Jahrhunderts*, 2e édit. Berlin, 1901.

ZIMMERMANN (R.). — *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft*. Vienne; vol. I, 1858; II, 1865.

II. — REVUE.

FOURET (L.-A.). — *Le romantisme français et le romantisme allemand* (*Mercure de France*, 1er mars 1927, 257-279).

TROISIÈME PARTIE

VIE ET CARACTÈRE DE BEETHOVEN

A. — *ÉTUDES GÉNÉRALES.*

I. — LIVRES.

ADLER (G.). — *Beethovens Charakter*. Ratisbonne, 1927.

ALEXANDRE (A.). — *Les années de captivité de Beethoven*. Paris, 1927.

AUDLEY (Mlle). — *Louis de Beethoven, sa vie et ses œuvres d'après les plus récents documents*. Paris, 1867.

BARBEDETTE. — *Beethoven, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1870.

BARTELS (B.). — *Beethoven*. Hildesheim, 1926.

BEKKER (P.). — *Beethoven*. Berlin, s. d. (1912).

BREUNING (G. von). — *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. v. Beethoven aus meiner Jugendzeit*. Vienne, 1874.

CHANTAVOINE (J.). — *Beethoven*, 9e édit. Paris, 1914.

ERNEST (G.). — *Beethovens Persönlichkeit, Leben und Schaffen*, 3e édit. Berlin, 1926.

FRIMMEL (Th.). — *Neue Beethoveniana*. Vienne, 1888.

— *Beethoven-Studien*. Munich et Leipzig. I. Beethovens äussere Erscheinung, 1905. II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters, 1906.

— *Beethoven-Handbuch*. Leipzig, 1926; 2 vol.

HALM (A.). — *Beethoven*. Berlin, 1927.

HELLINGHAUS (O.). — *Beethoven*. Fribourg-en-B., 1920.

HERRIOT (E.). — *Vie de Beethoven*. Paris, 1929.

HEUSS (A.). — *Beethoven. Eine Charakteristik*. Leipzig, 1921.

INDY (V. D'). — *Beethoven. Biographie critique*. Paris, s. d. (1913).

KALISCHER (A.). — *Beethoven und seine Zeitgenossen*. Berlin et Leipzig, 1908-1910. 4 vol. : I, 1908; II, 1909; III et IV, 1910.

LA MARA. — *Ludwig van Beethoven* (Eine biographische Skizze). Leipzig, 1870.

LEITZMANN (A.). — *Beethovens Persönlichkeit : Urteile der Zeitgenossen*. Leipzig, 1914; 2 vol.

— *L. v. Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*. Leipzig, 1921; 2 vol. in-8°.

LUDWIG (E.). — *Trois Titans : Michel-Ange, Rembrandt, Beethoven*, trad. française. Paris, 1930.

LUX (J. A.). — *Ludwig van Beethoven, sein Leben und Schaffen*. Deutsche Buchgemeinschaft, 1927.

MARX (A. B.). — *Beethoven, sein Leben und Schaffen*. Berlin, 1859; 2 vol.

NOHL (L.). — *Beethovens Leben*, nouvelle édition remaniée par Paul SAKOLOWSKI. Berlin, 4 vol., 1909-1913.

— *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*. Stuttgart, 1877.

NOHL (W.). — *Beethoven : Aus seinem Leben und Wirken*. Berlin, 1928.

OREL (A.). — *Beethoven*. Vienne, Leipzig, 1927.

OULIBICHEFF. — *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*. Paris, 1857.

PFORDTEN (H. von der). — *Beethoven*. Leipzig, 1919.

PROD'HOMME (J.-G.). — *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*. Paris, 1927.

REINITZ (M.). — *Beethoven im Kampf mit dem Schicksal*. Vienne, 1924.

RIEZLER (W.). — *Beethoven*. Berlin et Zurich, 1936.

ROLLAND (R.). — *Vie de Beethoven*, 10e édit. Paris, 1921.

— *Beethoven* (l'âme et l'art). Paris, 1927.

SCHINDLER (A.). — *Biographie von L. van Beethoven*. Münster, 1840.

SCHMITZ (A.). — *Beethoven*. Bonn, 1927.

— *Das romantische Beethoven-Bild*. Berlin et Bonn, 1927.

SPECHT (R.). — *Bildnis Beethovens*. Hellerau, 1931.

STEINHAGEN (O.). — *Ludwig van Beethoven* (« Deutsche Kämpfer ». Berlin, 1927. P. 221 et suiv.).

STEINITZER. — *Beethoven*. Leipzig, 1927.

THAYER (A. W.). — *L. v. Beethovens Leben*, trad. et remaniement par H. DEITERS et H. RIEMANN. 5 vol., Berlin : vol. I, 3e édit., 1917 (H. Riemann); vol. II, 3e édit., 1910 (H. Riemann); vol. III, 3e édit., 1911 (Deiters); vol. IV, 2e édit., 1907 (Deiters); vol. V, 2e édit., 1908 (Deiters).

THOMAS-SAN-GALLI (W. A.). — *Beethoven*. Munich, 1913.

VERMEIL (E.). — *Beethoven*. Paris, 1929.

WASIELEWSKY. — *Beethoven*. Berlin, 1888; 2 vol.

WEGELER (F. G.) et RIES (F.). — *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Coblence, 1838.

WILDER (V.). — *Beethoven, sa vie, son œuvre*. Paris, 1886.

II. — Revues.

Abert (H.). — *Beethoven* (*Die Musik*, XIX, nº 6, mars 1927, 385-388).

Abert (H.). — *Zu Beethovens Persönlichkeit und Kunst* (*Jahrbuch der Musikbibliothek* Peters, 1925, 9-24).

Bekker (P.). — *Beethoven als Kulturmacht* (*Die Musik*, IX, nº 1, oct. 1909, 3-15).

Brischar (K. M.). — *Beethovens Weltanschauung* (*Die Wage*, XXI, 1918, nº 8, Vienne).

Kalischer (A.). — *Über Beethovens Biographie von Marx* (*Die Musik*, 2 décembre 1903).

Lamprecht (K.). — *Beethoven* (*Die Zukunft*, 1905, vol. LI, 11-25).

Vetterl (K.). — *Der musikalische Nachlass des Erzherzogs Rudolf im Erzbischöflichen Archiv zu Kremsier*. (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IX, nº 3, déc. 1926, 168-179).

B. — *ÉTUDES PARTICULIÈRES.*

I. — Livres.

Anonyme. — *Festbericht der Beethoven-Zentenarfeier*. Vienne, 1927.

Botstiber (H.). — *Beethoven im Alltag*. Vienne, 1927.

Closson (E.). — *Les particularités flamandes de Beethoven* (Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927), 16-18.

Hevesy (A. de). — *Beethoven, vie intime*. Paris, 1926.

Kerst (F.). — *Die Erinnerungen an Beethoven*. Stuttgart, 1913; 2 vol. (2e édit., 1925).

La Mara. — *Beethovens unsterbliche Geliebte*. Leipzig, 1909.

Nohl (W.). — *Beethoven, Geschichten und Anekdoten*. Berlin, 1927.

— *Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben*. Stuttgart, 1920.

Orel (A.). — *Ein Wiener Beethoven-Buch*. Vienne, 1921.

Prod'homme (J. G.). — *La jeunesse de Beethoven* (1770-1800). Paris, 1927.

Sandberger (A.). — *Welcher Tag ist Beethovens Geburtstag?* (*Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Munich, 1924, II, 106-108).

— *Zum Kapitel : Beethoven und das Bonner Opern-Repertoire seiner Zeit* (*Ausgew. Aufs. z. Musikgesch.*, II, 135-140).

— *Zu Beethovens Briefen* (*Ausgew. Aufs. z. Musikgesch.*, II, 248-250).

Schiedermair (L.). — *Beethoven und das Rheinland* (Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927, 7-10).

— *Der junge Beethoven*. Leipzig, 1925.

— *Beethoven. Beiträge zum Leben und Schaffen nach Dokumenten des Beethoven-Hauses*, (*Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn*, Leipzig, 1930, 6e fasc.).

Schmitz (A.) et divers auteurs. — *Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethovenhauses Bonn, L. Schiedermair zum 60. Geburtstag*. Berlin, 1937.

Tenger (M.). — *Beethovens unsterbliche Geliebte*. Bonn, 1890.

Thomas-San-Galli (W. A.). — *Beethoven und die unsterbliche Geliebte*. Munich, 1909.

Unger (M.). — *Auf den Spuren von Beethovens unsterblicher Geliebten*. Langensalza, 1910.

UNGER (W.). — *Beethovens Vermächtnis*. Cologne, 1929.

VINCENT (A.). — *Le nom de Beethoven*. Extrait du « Isidor Teirlinck Album », Louvain, 1931.

WEINMANN (K.). — *Beethovens Verhältnis zur Religion* (Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927, 19-24).

II. — REVUES.

ANONYME. — *Beethovens Taubheit und sein Genie* (*Deutsche Militairmusik-Zeitung*, 1853, nº 45). Berlin.

BÖTTCHER (H.). — *Beethovens Homerstudien* (*Die Musik*, XIX, nº 7, avril 1927, 478-485).

BÜLOW (P.). — *Beethoven im Roman und in der Novelle* (*Die Musik*, XIX, nº 7, avril 1927, 497-504).

CHANTAVOINE (J.). — *Beethoven d'après sa correspondance* (*Revue de Paris*, 1904, nº 2).

FRANZ (Im. S.). — *Beethovens politische Gesinnung* (*Die Menschheit*, XVIII, nº 3, 1927).

HAGEL. — *War Beethoven religiös?* (*Organum*, XXVIII, nº 3). Kiel.

HENDERSON (A. M.). — *Beethoven as a reading man* (*Monthly Musical record*, LVIII, nº 696, décembre 1928, 355-56). Londres.

HIRSCHBERG (L.). — *Beethoven in der Dichtung* (*Die Musik*, X, nº 6, décembre 1910, 339-355).

HITZIG (W.). — *Aus den Briefen Griesingers an Breitkopf und Härtel entnommene Notizen über Beethoven* (*Der Bär*, 1927, 23-24). Leipzig.

INDY (V. D'). — *Les dédicaces beethoveniennes* (*Courrier musical*, 1er novembre 1927). Paris.

KLEEFELD (W.). — *Beethoven in seinen Briefen* (*Velhagen und Klasings Monatshefte*, Bielefeld, décembre 1909, 573-80).

LEEDER (C.). — *Beethovens Widmungen* (*Die Musik*, IV, nº 21, août 1905, I, 177-192; nº 22, août 1905, II, 247-252).

LEITZMANN (A.). — *Beethoven und Homer* (*Zeitschrift für Bücherfreunde*, VIII, nº 12).

— *Beethovens literarische Bildung* (*Deutsche Rundschau*, XXXIX, janvier-mars 1913, 271 et suiv.).

MEISSINGER (K. A.). — *Beethoven und der Genialismus* (*Melos*, VII, nº 8-9, août-sept. 1928, 390-396). Mayence.

MOSER (H. J.). — *Zu Beethovens* 100. *Todestag* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1930, 21-38).

NEF (K.). — *Beethovens geschichtliche Stellung* (*Euphorion*, tome XXVIII, 1927, nº 2, 286-295).

NOHL (W.). — *Das Bild des irdischen Beethoven* (*Die Musik*, mars 1926).

PRÜMERS (A.). — *Wort- und Silbenspiele in Beethovens Briefen* (*Deutsche Sängerbundeszeitung*, XIX, nº 13).

RIESENFELD (P.). — *Beethovens Ethik und kosmische Sendung* (*Signale*, LXXXV, nº 14, 6 avril 1927, 499-503).

SALINGER (R.). — *Eine unsterbliche Inschrift* (*Geisteskultur und Volksbildung*, 1920, 281 et suiv.).

SCHIEDERMAIR (L.). — *Die politischen Anschauungen des jungen Beethoven* (*Deutsche Musikzeitung*, LVII, nº 9). Berlin.

UNGER (M.). — *Neue Briefe an Beethoven* (*Neue Zeitschrift für Musik*, LXXXI, nº 1, 1913).

— *Beethovens Handschrift* (*Die Musik*, XVII, nº 6).

— *Beethovens Teplitzer Badereisen von* 1811-1812 (*Neue Musikzeitung*, 1918, nº 6.

WESTERMEYER (K.). — *Beethovens Verhältnis zum Geistesleben seiner Zeit* (*Signale*, LXXXV, nº 14, 6 avril 1927, 496-499).

ZENTNER (W.). — *Beethovens Naturgefühl* (*Germania*, 26 mars 1927).

QUATRIÈME PARTIE

ÉTUDES SUR LES ŒUVRES DE BEETHOVEN ET LEUR STYLE

A. — *ÉTUDES GÉNÉRALES.*

I. — LIVRES.

BERG (D. E.). — *Beethoven and the romantic Symphony*. New-York (Caxten Institut), 1927. (Fundaments of musical art, 13).

BEETHOVEN-ARCHIV (*Wissenschaftliches Forschungs-Institut des Beethoven-Hauses Bonn*). 1er annuaire (1er mai 1927 - 1er mai 1928), Bonn, 1928; 2e annuaire (1er mai 1927 - 1er mai 1929), Bonn, 1930.

BUENZOD (E.). — *Pouvoirs de Beethoven*. Paris, 1936.

CASSIRER (F.). — *Beethoven und die Gestalt*. Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1925.

HASSE (K.). — *Art und Wesen der Tonsprache Beethovens*. Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927, 35-39.

HESS (W.). — *Beethovens Werke und ihre Gesamtausgabe*. Edition spéciale du *Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Aarau, V, 163-188.

KRUG (W.). — *Beethovens Vollendung*. Munich, 1924.

LAISNÉ (H.). — *Le message de Beethoven. Conférences*. 2e édit. Paris, 1926.

LENZ (W. von). — *Beethoven et ses trois styles*. Paris, 1855. Nouv. éd., s. d. (1908).

— *Beethoven, eine Kunststudie*. Nouv. éd. Stuttgart-Berlin, 1923.

MERSMANN (H.). — *Beethovens zyklisches Formprinzip*. Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927, 52-54.

MIES (P.). — *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils*. Leipzig, 1925.

NAGEL (W.). — *Beethoven Romantiker?* Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927.

NATORP (P.). — *Beethoven und wir*. Marburg, 1921.

NOTTEBOHM (G.). — *Beethoveniana*. Leipzig et Winterthur, 1872.

— *Zweite Beethoveniana, Nachgelassene Aufsätze*. Leipzig, 1887.

— *Beethovens Studien*. Leipzig, 1873.

RIEHL (W. H.). — *Musikalische Charakterköpfe*. Stuttgart (Cotta), 1878, 3 vol. Cf. en particulier : *Beethoven als Vorkämpfer der musikalischen Romantik*, vol. III, 26.

ROLLAND (R.). — *Beethoven ; les grandes époques créatrices*. I. *De l'Héroïque à l'Appassionata*. Paris, 1928, 2 vol.

— *Le chant de la résurrection*. Paris, 1937, 2 vol.

SANDBERGER (A.). — *Zur Geschichte der Beethoven-Forschung und Beethoven-Literatur. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte.* Munich, 1924, vol. II, 11-80.

SCHERING (A.). — *Beethoven in neuer Deutung.* Leipzig, 1934.

— *Beethoven und die Dichtung.* Berlin, 1936.

SCHIEDERMAIR (L. F.). — *Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens.* Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Leipzig, 1934.

SCHMITZ (A.). — *Beethovens zwei Prinzipe.* Berlin, 1923.

SPITTA (Ph.). — *Beethoveniana.* Berlin, 1888. Reproduit dans *Die Musik*, Berlin, 1892, 177-195.

SPRANGER (E.). — *Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck.* Leipzig, 1909.

TURNER (W. J.). — *Beethoven. The search for reality.* Londres, 1927.

VEIDL (Th.). — *Der musikalische Humor bei Beethoven.* Leipzig, 1929.

VOLKMANN (H.). — *Neues über Beethoven.* Berlin et Leipzig, 1903.

WETZ (R.). — *Beethoven : Die geistigen Grundlagen seines Schaffens*, 2e édit. Erfurt, 1932.

II. — REVUES.

BAUER (M.). — *Formprobleme des späteren Beethoven* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IX, nº 6, mars 1927, 341-348).

BERGHOLD. — *Beethoven in neuer Deutung* (*Allgemeine Musikzeitung*, Berlin, LXI, nº 43, 26 oct. 1934, 605-698).

DEUTSCH (O. E.). — *Beethovens Gesammelte Werke. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XIII, nº 2, nov. 1930, 60-79).

ERNEST (G.). — *Beethovens künstlerischer Werdegang* (*Allgemeine Musikzeitung*, LIV, nº 12-13, 25 mars 1927, 293-297).

GAL (H.). — *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven* (*Wiener Studien zur Musikwissenschaft*, IV, 1916.

GRUNSKY (K.). — *Beethoven im Urteil der Zeiten* (*Die Musik*, mars 1926, 409-425).

HAAS (R.). — *Beethoven und die zeitgenössische Kritik* (*Gustav Bosse's Beethoven-Almanach der deutschen Musikbücherei aus dem Jahr* 1927, 597). Ratisbonne.

HASSE (K.). — *Beethoven und die Romantik* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1927, 143-173). Augsbourg.

HEUSS (A.). — *Beethoven in der jüngsten Vergangenheit*, paru dans la *Neue Zürcher Zeitung*, 24-25 mars 1920 (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, III, nº 4, janvier 1921, 237-249).

HUSCHKE. — *Vom Dirigenten Beethoven* (*Das Orchester*, VII, nº 20). Ratisbonne.

JUNG (A. K.). — *Beethoven und die Programm-Musik* (*Welt und Leben*, 1927, nº 13).

KALISCHER (A.). — *Wie man über den Komponisten Beethoven in den ersten Jahren seines Auftretens urteilte* (*Hamburger Signale*, 1888, nºs 7, 8, 9, 11).

KINSKY (G.). — *Beethovens Humor* (*Deutsche Musikzeitung*, LXIII, nºs 3 et 4).

LACH (R.). — *Die Vogelstimmenmotive in Beethovens Werken* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1925, 7-22). Augsbourg.

MANNHEIMER. — *Beethoven und die Programm-Musik* (*Das Orchester*, IX, nº 19). Ratisbonne.

MENDEL (R. W. S.). — *Beethoven as a writer of programm music* (*Musical Quarterly*, XIV, nº 2, avril 1928, 172-177). New-York.

MIES (P.). — *Aus Beethovens Skizzenbüchern* (*Zeitschrift für Musik*, XCIV, nº 3, mars 1927, 149-154).

MOSER (H. J.). — *Beethoven-Problematik* (*Die Musik*, XVIII, nº 6, mars 1926, 425-430).

PIERCE (E. H.). — *The significance of the trill as found in Beethovens most mature works* (*Musical Quarterly*, XV, nº 2, avril 1929, 233-245). New-York.

VEIDL (Th.). — *Beethoven als Humorist* (*Neue Musikzeitung*, XLVII, nº 6).

WACHTEN. — *Musikalische Geistesschöpfung und ihre Deutung. Gedanken zu A. Scherings « Beethoven in neuer Deutung »* (*Allgemeine Musikzeitung*, Berlin, LXI, nº 37, 14 sept. 1934, 493-495; nº 38, 21 septembre 1934, 509-512).

WEISSMANN (A.). — *Beethoven als Musiker des Unbegrenzten* (*Die Musik*, XVIII, nº 1, octobre 1925, 1-5).

WOHLFAHRT (Fr.). — *Beethoven, der romantische Erfüller klassischer Rationalistik* (*Die Musik*, XIX, nº 6, mars 1927, 412-418).

B. — *ÉTUDES PARTICULIÈRES.*

a) *Symphonies.*

I. — LIVRES.

AUTEURS DIVERS. — *Beethovens Symphonien, erläutert von Verschiedenen*, préface de POCHHAMMER, 2e édit. Leipzig, 1900.

BAENSCH (O.). — *Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens IX. Sinfonie.* Berlin-Leipzig, 1930.

CHANTAVOINE (J.). — *Les symphonies de Beethoven* (Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués). Paris, s. d.

DÜRENBERG (von). — *Die Symphonien Beethovens.* Leipzig, 1863.

ELTERLEIN (E. von). — *Beethovens Symphonien nach ihrem idealen Gehalt, mit Rückcicht auf Haydns und Mozarts Symphonien, von einem Kunstfreunde.* Dresde, 1854; 2e édit., 1858.

GROVE (G.). — *Beethoven and his nine symphonies.* Londres, 1896. Trad. allem. de M. HEHEMANN. Londres, 1906.

HENNIG. — *Beethovens IX. Symphonie.* Leipzig, 1888.

HOFFMANN (L.). — *Ein Programm zu Beethovens IX. Symphonie.* Berlin, 1870.

NEF (K.). — *Die neun Sinfonien Beethovens.* Leipzig, 1928.

NEITZEL (O.). — *Beethovens Symphonien nach ihrem Stimmungsgehalt erläutert.* Cologne, 4e édit., 1920.

PROD'HOMME (J. G.). — *Les Symphonies de Beethoven* (1800-1827), préface d'Ed. COLONNE, 7e édit. Paris, 1920.

SANDBERGER (A.). — *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie* (*Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Munich, 1924, II, 154-200).

SANDBERGER (A.). — *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* (*Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Munich, 1924, II, 201-212).

II. — REVUES.

BAENSCH (O.). — *Der Sinn des Chorfinales in Beethovens IX. Sinfonie* (*Zeitschrift für Musik*, XCVII, nº 12, décembre 1930, 1007).

— *Zur neunten Symphonie, Nachträgliche Feststellungen* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1930, 133-139). Augsbourg.

BRUST (F.). — *Das alte Problem der IX. Symphonie von Beethoven in neuer Beleuchtung* (*Allgemeine Musikzeitung*, Berlin, LVII, nº 39, 26 septembre 1930).

CHOP (M.). — *Die C-moll-Symphonie als Ausgang der modernen Motivtechnik*. (*Beethoven-Jahrbuch*, 1909, 48-74). Munich et Leipzig.

GOTTSCHALCK (A. von). — *Die Symphonien Beethovens im Lichte der Philosophie Schopenhauers* (2. *Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft*, février 1913, 66-90). Kiel.

SCHERING (A.). — *Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens ?* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1933, 159-177).

— *Zur Sinndeutung der IV. und V. Symphonie* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVI, nº 2, février 1934, 65-83).

SCHILLING-TRYGOPHORUS. — *Die Weltanschauung Beethovens und ihre Gestaltung in der VII. Sinfonie* (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, nº 2). Stuttgart.

SCHLIEPE (E.). — *Über das Fortschrittliche in Beethovens Symphonien* (*Signale*, LXXXV, nº 14, 6 mars 1927, 503-507).

SCHMITZ (E.). — *Über die Jenasymphonie* (*Hochland*, fév. 1912, 655-656).

— *Zum Verständnis von Beethovens « Eroika »* (*Hochland*, mars 1912, 747-752).

UNGER (M.). — *Zur strittigen Textstelle in der IX. Sinfonie* (*Die Musik*, XIX, nº 7, avril 1927, 486-494).

b) Sonates.

I. — LIVRES.

ELTERLEIN (E. von). — *Beethovens Klaviersonaten für Freunde der Tonkunst erläutert*. Leipzig, 1856.

ENGELSMANN (W.). — *Beethovens Kompositionspläne, dargestellt in den Sonaten für Klavier und Violine*. Augsbourg, 1931.

MALHERBE (Ch.). — *Les 32 sonates pour piano de Beethoven*. Genève, 1907.

NAGEL (W.). — *Beethoven und seine Klaviersonaten*. Langensalza, 1905; 2 vol.

PEMBAUR (J.). — *Beethovens Sonaten op. 31 nº 2 und op. 57*. Munich, 1915.

PROD'HOMME (J.-G.). — *Les sonates pour piano de Beethoven*. Paris, 1937.

REINECKE (C.). — *Die Beethovenschen Klaviersonaten, Briefe an eine Freundin*, 6e édit. Leipzig, 1912.

RIEMANN (H.). — *Beethovens Klavier-Solo-Sonaten*. Berlin, 1910; 2e édit., 1920.

VOLLBACH (F.). — *Die Klaviersonaten Beethovens*. Cologne, 1919.

II. — REVUES.

ENGELSMANN (W.). — *Die Sonatenform Beethovens. Das Gesetz* (*Die Musik*, XVII, nº 6, mars 1925, 424-431).
FRIMMEL (Th.). — *Zur Klaviersonate op.* 111 (*Beethoven-Jahrbuch*, 1908, 58-62).
— *Zu Beethovens Klaviersonaten* (*Allgemeine Zeitung*, 1896, nº 301-302, supplément).
GOLDOWSKY. — *Beethovens sonates for piano and violin* (*Overtones* [Philadelphia], II, nº 5).

c) *Quatuors.*

I. — LIVRES.

ALTMANN. — *Handbuch für Quartettspieler.* Berlin, 1928.
HELM (Th.). — *Beethovens Streichquartette.* Leipzig, 1885.
MARLIAVE (J. DE). — *Les quatuors de Beethoven.* Paris, 1925.
RIEMANN (H.). — *Beethovens Quartette. Musikführer.* Leipzig, 1901-1907.
— *Beethovens Streichquartette.* Berlin et Vienne, 1910.

II. — REVUES.

BAGGE (S.). — *Beethovens letzte Quartette* (*Deutsche Musikzeitung*, 1862, nºs 36 et suiv.).
GREW. — *The « grosse Fuge »* (*Music and Letters*, XII, nº 2). Londres.
MISCH. — *Warum die « grosse » Fuge?* (*Allgemeine Musikzeitung*, LIX, nº 5). Berlin.

d) Œuvres de théâtre.

I. — LIVRES.

BRAUNSTEIN (J.). — *Beethovens Leonore-Ouverturen.* Leipzig, 1927.
KUFFERATH (M.). — *Fidelio.* Paris, 1913.
LISZT (Fr.). — *Beethovens Fidelio* (*Dramaturgische Blätter, ins deutsche übertragen*, Leipzig, 1881, vol. III/2).
— *Über Beethovens Musik zu Egmont* (*Ibid.*).
WELLESZ (E.). — *Die dramaturgische Bedeutung des Fidelio.* Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927, 48-51.

II. — REVUES.

ABERT (H.). — *Fidelio* (*Beethoven-Almanach der deutschen Musikbücherei aus dem Jahr* 1927). Ratisbonne.
BRANDES. — *Fidelio* (*Signale*, 1905, nº 67-68).
BRAUNSTEIN (J.). — *Gibt es zwei Fassungen von der Ouvertüre Leonore nº 2?* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, IX, 1927, nº 6, 349-360).
ENGLÄNDER. — *Paërs « Leonore » und Beethovens « Fidelio »* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1930, 118-132).
HAEFENER. — *Beethovens Egmont-Musik* (*Halbmonatschrift für Schulmusikpflege*, XXII, nº 23). Essen.

HEHEMANN. — *Leonore* (*Die Musik*, 1905, nº 17).

HEUSS (A.). — *Die Humanitätsmelodie im Fidelio* (*Zeitschrift für Musik*, XCI, nº 10).

KALISCHER (A.). — *Die ersten Fidelio-Aufführungen in Berlin* (*Der Bär*, nº 28-29, 10-17 avril 1886).

MELLO. — *Aus der Geschichte der Oper : Fidelio* (*Deutsche Musiker-Zeitung*, LXI, nº 46). Berlin.

MÜNCH (W.). — *Collin und Shakespeare* (*Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft*, XLI, 1905, 22-53).

PFOHL (F.). — *Fidelio* (*Bühne und Welt*, 1905, nº 8).

SCHIEDERMAIR (L.). — *Über Beethovens Leonore* (*Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, VIII, nº 4, 115-126).

WALTERSHAUSEN (H. W. von). — *Zur Dramaturgie des Fidelio* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1924).

e) Lieder.

I. — LIVRES.

BŒTTCHER (H.). — *Beethoven als Liederkomponist*. Augsbourg, 1928.

CURZON (H. DE). — *Les lieder et airs détachés de Beethoven*. Paris, 1905.

II. — REVUES.

BÜCKEN (E.). — *Die Lieder Beethovens. Eine stilkritische Studie* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1925, 33 et suiv.).

DEUTSCH (O. E.). — *Ein vergessenes Gœthelied von Beethoven* (*Die Musik* XXIII, nº 1).

FLAXLAND (J. H.). — *Eine unbekannte Canzonetta Beethovens* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XIV, nº 1, oct. 1931, 29 et suiv.).

HESS (W.). — *Neues zu Beethovens Volkslieder-Bearbeitungen* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XIII, nº 6, mars 1931, 317-324).

HOHENEMSER (R.). — *Beethoven als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen* (*Die Musik*, X, nº 6, 323-338).

JONAS (O.). — *Zur Chronologie von Beethovens « Opferlied »* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XIV, nº 2, nov. 1931, 103-104).

f) Musique religieuse.

I. — LIVRE.

WEBER (W.). — *Beethovens « Missa Solemnis », eine Studie*. Augsbourg, 1897

II. — REVUES.

ANONYME. — *Hundertjahrfeier der Missa Solemnis* (*Deutsche Musik-Zeitung*, LXI, nº 27). Berlin.

SCHMITZ (E.). — *Zur musikalischen Behandlung des Messetextes* (*Hochland*, novembre 1911, 236-242).

SITTARD (J.). — *Beethovens C-dur Messe* (*Der Musikführer*, nº 30). Francfort-sur-le-Mein, 1895.

— *L. v. Beethovens Missa Solemnis* (*Der Musikführer*, nº 47-48). Francfort-sur-le-Mein, 1895.

C. — *QUESTIONS DIVERSES.*

REVUES

DENT (E. J.). — *The choral Fantasia* (*Music and Letters*, Londres, vol. VIII, nº 2, avril 1927, 111-121).

DEUTSCH (O. E.). — *Bibliographie der Gœthe-Kompositionen Beethovens* (*Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, 8e vol., 1930, 344).

GYSIS. — *Beethovens Kammermusik* (*Bosse's Beethoven-Almanach der deutschen Musikbücherei aus dem Jahr* 1927). Ratisbonne.

HESS. — *Vergessene Bagatellen Beethovens* (*Schweizerische Musikpädagogische Blätter*, XIX, nº 23-24). Zurich.

HEUSS (A.). — *Orchestercrescendo bei Beethoven. Bericht über den musikwissen schaftlichen Kongress in Basel* 1924 (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IX, nº 6).

JONAS (O.). — *Das Autograph zu Beethovens Violinkonzert* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XIII, nº 8, mai 1931, 443-450).

LACH (R.). — *Geschichte der Beethovenschen Prometheus-Ballettmusik* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, III, nº 4, janvier 1921, 223-237).

MIRSKA. — *Neue Beethoven-Funde* (*Die Musik*, XXIV, nº 7, avril 1932).

SCHERING (A.). — *Beethovens Chormusik* (*Gustav Bosse's Beethoven-Almanach der deutschen Musikbücherei aus dem Jahr* 1927). Ratisbonne.

ZIMMERMANN (R.). — *Ein neuer Beethoven-Fund in Schindlers Nachlass* (*Die Musik*, XXIII, nº 6). Berlin.

CINQUIÈME PARTIE

BEETHOVEN ET SON TEMPS

A. — *ÉTUDES GÉNÉRALES.*

I. — LIVRE.

GERHARD (C.). — *L. van Beethoven in seinen Beziehungen zu berühmten Musikern und Dichtern.* Dresde, 1892.

II. — REVUES.

BENZ (R.). — *Beethoven und die Dichter* (*Literarische Welt*, III, nº 12).

FRIEDLÄNDER (M.). — *Deutsche Dichtung in Beethovens Musik* (*Jahrbuch der Musik-Bibliothek Peters*, 1912, 25-49).

B. — *ÉTUDES PARTICULIÈRES.*

a) **Bettina Brentano.**

A) *Textes.*

I. — LIVRE.

BETTINA VON ARNIMS *sämtliche Werke*, éd. Waldemar ŒHLKE, 7 vol, Berlin. I-VI, 1920; VII, 1922.

I. — Revues.

Bettina von Arnim. — *Ein offener Brief zu Gunsten Spontinis* (*Schillings Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft*, III, nº 22, 3 juin 1841).

XXX. — *Ein Gespräch mit Beethoven von Bettina von Arnim* (*Die Propyläen*, 23 janvier 1907).

B) *Critique.*

I. — Livres.

Bergemann (F.). — *Bettinas Leben und Briefwechsel mit Gœthe.* Leipzig, 1927.

Carriere (M.). — *Bettina von Arnim.* Breslau, 1887.

— *Lebensbilder. Gesammelte Werke.* Leipzig, 1890. Sur *Bettina von Arnim*, vol. XII, 226-275.

Koch (M.). — *Bettina Brentano.* Introduction au vol. 146/1 de J. Kürschners *Deutsche National-Literatur*, CLII-CLXI.

Œhlke (W.). — *Bettina von Arnims Briefromane.* Palaestra, XLI, Berlin, 1905.

Pückler-Muskau (H. von), — *Briefwechsel und Tagebücher*, publ. par Ludmilla Assing. Hambourg, 1873.

II. — Revues.

Amelung (H.). — *Beethoven und die Brentanos* (*Tägliche Rundschau*, suppl., 14 mai 1921, 5). Reproduit dans *Rheinischer Beobachter*, II, nº 32, 5 août 1923, 501-503.

Deiters (H.). — *Die Briefe Beethovens an Bettina* (*Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, XVII, nº 49-51, col. 769-775, 789-795, 809-816 [1882]).

Douel (M.). — *Bettina, Gœthe et Beethoven* (*Revue blanche*, 1er nov. 1902).

Gottschalk (R.). — *Die drei Beethoven-Briefe Bettinas* (*Zeitschrift für Musik*, XCIV, nº 3, mars 1927, 154-159).

Grimm (H.). — *Bettina von Arnim* (*Gœthe-Jahrbuch*, 1880, 1-16).

Hirschberg (L.). — *Bettina und die Musik* (*Die Musik*, IV, nº 23, sept. 1905, 317-327).

Leitzmann (A.). — *Beethoven und Bettina* (*Deutsche Revue*, XLIII, 1er trimestre 1918, 109-119).

Merk (J.). — *Drei Briefe von Beethoven an Bettina* (*Athenäum für Wissenschaft, Kunst und Leben*). Nuremberg, 1839.

Weissstein (G.). — *Beethovens Briefe an Bettina* (*National-Zeitung*, 1903, nº 176, 17 mars, 2-3 [feuilleton]).

Witt (B.). — *Beethoven und Bettina* (*Die Frau*, XXXIV, nº 7, avril 1927, 395-401). Berlin.

b) **Cl. Brentano.**

A) *Textes.*

I. — Livres.

Brentano (Cl.). — *Gesammelte Schriften.* Francfort-sur-le-Mein, 1852-1855; 9 vol.

BRENTANO (Cl.). — *Werke*. Leipzig-Vienne, 1914, éd. SCHÜDDEKOPF (publ. interrompue en 1917).

I. — REVUES.

BRENTANO (Cl.). — *Nachklänge beethovenscher Musik* (*Dramaturgischer Beobachter*, 7 janvier 1814). Vienne.

— *Compte rendu de la première de « Fidelio » à Berlin* (*Spenersche Zeitung*, nº 124, 17 octobre 1815). Berlin.

— *Poésies à Mme Milder-Hauptmann* (*Spenersche Zeitung*, nº 125, 19 octobre 1815). Berlin.

B) *Critique.*

I. — LIVRES.

GUIGNARD (R.). — *Chronologie des poésies de Clemens Brentano*. Paris, 1933.

— *La vie et l'œuvre de Clemens Brentano*. Alger, 1933 (Thèses).

HEININGER (F.). — *Clemens Brentano als Dramatiker*. Breslau, 1916.

II. — REVUES.

GEIGER (L.). — *Clemens Brentano und Beethoven* (*Allgemeine Zeitung*, 29 nov. 1890, nº 331, supplément nº 280).

KALISCHER (A. C.). — *Brentanos Beziehungen zu Beethoven* (*Euphorion*, 1895, fasc. complémentaire 2, 36-64).

SAUER (A.). — *Über Brentanos Beiträge zu Carl Bernards dramaturgischem Beobachter* (*Euphorion*, 1895, fasc. complém. 1, 64-81).

c) **Gœthe.**

A) *Textes.*

LIVRES

JUNG (R.). — *Gœthes Briefwechsel mit Antonie von Brentano*. Weimar, 1896.

SAUER (A.). — *Gœthe und Österreich, Briefe mit Erläuterungen*. Weimar, 1904; 2 vol.

B) *Critique.*

I. — LIVRES.

ABERT (H.). — *Gœthe und die Musik*. Stuttgart, 1922.

BLAZE DE BURY (H.). — *Gœthe et Beethoven*. Paris, 1892.

BODE (W.). — *Gœthes Tonsetzer vor* 100 *Jahren*. (*Stunden mit Gœthe*, VII, 109-144. Berlin).

— *Die Tonkunst in Gœthes Leben*. Berlin, 1912; 2 vol.

FRIMMEL (Th.). — *Beethoven und Gœthe*. Vienne, 1883.

KOEGEL (R.). — *Gœthe und Beethoven*, dans *Festgabe für R. Hildebrand*. Leipzig, 1894.

PESCHEK (J.). — *Gœthe und Beethoven*. Programm Görz, 1914.
ROLLAND (R.). — *Gœthe et Beethoven*. Paris, s. d. (1930).
WASIELEWSKI (W. J. von). — *Gœthes Verhältnis zur Musik*. Leipzig, 1880.

II. — REVUES.

BLASCHKE (J.). — *Beethoven und Gœthe* (*Deutsche Militair-Musikzeitung*, 1903, nº 39).
BOODE (E.). — *Gœthe-Beethoven-Schiller und Weber* (*Die Wahrheit*, Leutkirch, *X*, nºs 712-718, 753-760 [1908]).
CHANTAVOINE (J.). — *Gœthe musicien à propos d'une publication récente : Correspondance de Gœthe avec Zelter*. Paris (*Revue Germanique*, 1905, 431-445).
DOUEL (M.). — *Un problème psychologique : Gœthe et Beethoven* (*Grande Revue*, 15 décembre 1905).
FRIMMEL (Th.). — *Gœthe und Beethoven* (*Neue Musikzeitung*, 1890, nº 16).
— *Gœthe und Beethoven* (*Der Bär*, 1925, 109-138). Leipzig.
GEBESCHUSS (J.). — *Gœthe et Beethoven* (*Die Umschau*, VI, nº 22, 24 mai 1902, 421-425).
GRAEF (H. G.). — *Louis Stromeyer bei Gœthe; ein Nachtrag zu Gœthes Gesprächen* (*Jahrbuch der Gœthe-Gesellschaft*, 1914, 145 et suiv.).
HIRSCHBERG (L.). — *Beethoven und Gœthe* (*Neue Musikzeitung*, 1913, nº 32).
JOHN (H.). — *Gœthe und die Musik* (*Musikalisches Magazin*, 1928, nº 73). Langensalza.
LAMPRECHT (K.). — *Gœthe und Beethoven auf der Grenzscheide zwischen Klassizismus und Romantik* (*Österreichische Rundschau*, 1907, 88-97).
LIENHARD (F.). — *Gœthe und die Musik* (*Wege nach Weimar*, 1908, nº 7 [avril] et suiv.).
NADEL (W.). — *Gœthe und Beethoven* (*Musikalisches Magazin*, 1902, nº 6). Langensalza.
NOHL (L.). — *Beethoven und Gœthe* (*Vaterland*, février 1871, 14-15).
PAUTRIER (C.). — *Gœthe et la musique* (*Le Correspondant*, 1881, nº 1).
RICHARD (A.). — *Gœthe im Verkehr mit musikalischen Zeitgenossen* (*Die Gegenwart*, août 1911).
SACHSSE (E.). — *Beethovens Begegnung mit Gœthe* (*Velhagen und Klasings Monatshefte*, XVIII, nº 9, mai 1904, 289-297).
SCHMITZ (E.). — *Gœthe und Beethoven* (*Hochland*, janvier 1912, 482-487).
THOMAS-SAN-GALLI (W. A.). — *Beethoven als Gœthe-Kenner* (*Daheim*, LI, nº 32, 8 mai 1915, 24-25).
WINTERFELD (A. v.). — *Gœthe, Mozart und Beethoven* (*Illustrierte Zeitung*, nº 2930, 24 août 1899, 249-250).
WITT (B.). — *Beethoven und Gœthe* (*Neue Musikzeitung*, XLVIII, nº 15, mai 1927, 334-335; nº 16, mai 1927, 354-357).

d) Hoffmann (E. T. A.).

A) *Textes.*

I. — LIVRES.

HOFFMANN (E. T. A.). — *Sämtliche Werke*, publ. par Eduard GRISEBACH. Leipzig, s. d. (1900); 2e édit., 1905, 15 vol. reliés en 4.

HOFFMANN (E. T. A.). — *Sämtliche Werke*, édition historique et critique; introduction et commentaires de C. G. von MAASSEN. Munich et Leipzig, 1908 et suiv. Vol. I-II, 1908; vol. III, 1909; vol. IV, 1910; vol. V (non paru); vol. VI, 1912; vol. VII, 1914; vol. VIII, 1925; vol. IX-X, 1928; volumes suivants à paraître.

— *Im persönlichen und brieflichen Verkehr*, comm. de H. v. MÜLLER. Berlin, 1912. Vol. I, Hoffmann und Hippel, 1912; vol. II[1], Briefwechsel (1803-14), 1912; vol. II[2], Briefwechsel (1814-22), 1912; vol. II[3], Anhänge, 1912.

— *Das Kreislerbuch*. Texte, Kompositionen und Bilder von E. T. A. Hoffmann, hrg. von H. von MÜLLER. Leipzig, 1903.

— *Musikalische Schriften*, publ. par H. vom ENDE. Cologne et Leipzig, 1899.

— *Musikalische Schriften*, publ. par Edgar ISTEL. Stuttgart, 1907.

II. — REVUE.

MÜLLER (H. von). — *Hoffmann-Reliquien* (*Die Musik*, I, 1902, n° 18).

B) *Critique.*

I. — LIVRES.

GLÖCKNER (E.). — *Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmans*. Thèse Bonn. Munich, 1909.

HARISCH (W.). — *E. T. A. Hoffman, das Leben eines Künstlers*. Berlin, 1912; 2 vol.

HITZIG (J. E.). — *E. T. A. Hoffmans Leben und Nachlass*, 3e édit. Stuttgart, 1839; 3 vol.

KLINKE (O.). — *E. T. A. Hoffmans Leben und Werke vom Standpunkte eines Irrenarztes*. Brunswick et Leipzig, 1904.

KROLL (E.). — *Hoffmans musikalische Anschauungen*. Thèse Königsberg, 1909.

— *E. T. A. Hoffmann*. Leipzig, 1923.

— *E. T. A. Hoffmann und Beethoven*. Congrès international d'histoire de la musique, Vienne, 1927, 128-131.

MAUSOLF (W.). — *Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater*. Thèse Breslau. Berlin, 1920 (*Germanische Studien*, fasc. 7).

SAKHEIM (A.). — *E. T. A. Hoffmann, Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken*. Thèse Zürich. Leipzig, 1908.

SCHAEFFER (C.). — *Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen*. Marburg, 1909.

II. — REVUES.

CONRAT (H.). — *Hoffmann als Musiker* (*Allgemeine Musikzeitung*, XXX, n° 42-43, 16-23 octobre 1903, 641-643, 659-661.).

ELLINGER. — *Hoffmann als Musiker* (*Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, XXXIX, 1922, n° 7, 65-67).

FELBER (E.). — *E. T. A. Hoffmann und die Nachwelt* (*Die Musik*, XXIV, n° 10, juillet 1932, 742-745).

GARR (M.). — *Hoffmann als Musikschriftsteller* (*Allgemeine Zeitung*, nº 226, supplément). Munich, 1899.

ISTEL (E.). — *Hoffmann als Musikschriftsteller* (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1905, nº 45-46).

KROLL (E.). — *E. T. A. Hoffmann* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, juin 1922).

— *E. T. A. Hoffmann als Bühnen-Komponist* (*Die Musik*, nov. 1922).

— *E. T. A. Hoffmann und Beethoven* (*Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1927). Augsbourg.

KUNITZKY (H.). — *Beethoven und E. T. A. Hoffmann* (*Allgemeine Musikzeitung*, LIV, nº 23-24, juin 1927, 618 et suiv.).

MOOS (P.). — *E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker* (*Die Musik*, VI, nº 14, avril 1907, 67-84).

MÜLLER (H. von). — *Aus E. T. A. Hoffmanns Kapellmeisterzeit* (*Neue deutsche Rundschau*, XIV, 1903, nº 1, 32-53).

— *E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller für Breitkopf und Härtel*, 1809-1819 (*Süddeutsche Monatshefte*, V, nº 1, janvier 1908, 28-64; nº 3, mars 1908, 283-95).

— *E. T. A. Hoffmann über Gluck* (*Süddeutsche Monatshefte*, V, nº 3, mars 1908, 296-301).

— *Hoffmann contra Spontini* (*Die Musik*, VII, nº 6, déc. 1907, 338-352).

STORCK (K.). — *Hoffmann als Musikschriftsteller* (*Der Türmer*, 1903, nº 12, 757-759). Stuttgart.

e) Schiller.

Critique.

I. — LIVRES.

BALZ (J.). — *Beethoven und Schiller*. Arnsberg, 1905.

KLÖTZER. — *Schiller in seinen Beziehungen zur Musik*. Programm Zittau, 1885.

KOHUT. — *Fr. Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern*. Stuttgart, 1905.

II. — REVUES.

BATKA (R.). — *Schiller und die Musik* (*Kunstwart*, XVIII, 1905, nº 12).

BLASCHKE (J.). — *Kompositionen zu Schillerschen Gedichten* (*Neue Zeitschrift für Musik*, LXXII, nº 19, 3 mai 1905, 397-401).

BOUTAREL (A.). — *Schiller* (*Le Ménestrel*, 1905, nº 71). Paris.

DIETZ. — *Schiller-Sinfonien* (*Neue Musikzeitung*, 1905, nº 26).

FRIEDLÄNDER (M.). — *Kompositionen zu Schillers Werken* (*Deutsche Rundschau*, 1905, nº 123).

HOHENEMSER (R.). — *Schiller als Musikästhetiker* (*Die Musik*, IV, nº 15, mai 1905, 192-203).

KALISCHER (A.). — *Beethovens Beziehungen zu Schiller* (Supplément de la *Vossische Zeitung*, 1905, nº 19-20).

KLOSS (E.). — *Schiller und die Musik* (*Musikalisches Wochenblatt*, 1905, nº 36).

MARSOP (P.). — *Eine Schillerfeier für Beethovenianer* (*Die Musik*, 1905, n° 15).
MOROLD (M.). — *Schiller und die Musik* (*Neue Musikalische Presse*, 1905, n° 14).
STORCK (K.). — *Schiller und die Musik* (*Der Türmer*, VII, 1905, n° 2).

f) Varnhagen von Ense et Rahel.

A) *Textes.*

I. — LIVRES.

VARNHAGEN VON ENSE (K. A.). — *Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften*. Mannheim, 1837; 4 vol.
VARNHAGEN VON ENSE (K. A.) et RAHEL VARNHAGEN. — *Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel*, publ. par Ludmilla ASSING-GRIMELLI. Leipzig, 1874-75; 6 vol.

II. — REVUE.

VARNHAGEN (Rahel). — *Aus Denkblättern einer Berlinerin* (*Berlinische Blätter für deutsche Frauen*, 1829, n° III, 137-184; n° IV, 1-23).

B) *Critique.*

REVUES

JACOBS (E.). — *Beethoven, Gœthe und Varnhagen von Ense* (*Die Musik*, IV, n° 6, déc. 1904, 387-402).
KALISCHER (A.). — *Beethoven und der Varnhagen-Rahelsche Kreis* (*Der Bär*, 1887, 1er-8-15-22 octobre).

g) Divers.

A) *Textes.*

LIVRES

RELLSTAB (L.). — *Aus meinem Leben*. Berlin, 1861.
ROCHLITZ (Fr.). — *Für Freunde der Tonkunst*. Leipzig, 3e édit., 1868; quatre tomes reliés en deux volumes.
— *Für ruhige Standen*. Leipzig, 1828; 2 vol.

B) *Critique.*

I. — LIVRES.

EHRISGER (H.). — *Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller*. Leipzig, 1928.
HÜFFER (E.). — *Anton Schindler*. Thèse Münster, 1909.
MÖLLER VAN DEN BRUCK (A.). — *Mozart, Beethoven, Wagner*. Minden in W., 1907
NOHL (L.). — *Beethoven, Liszt, Wagner*. Vienne, 1874.

SCHLETTERER (H.). — *Joh. Friedr. Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Tätigkeit.* Augsbourg, 1865.

II. — REVUES.

KALISCHER (A.). — *Rellstab in seinem Verkehr mit Beethoven* (*Der Bär*, 1886, nº 44-45).

— *Reichardt und Beethoven* (*Der Bär*, 1888, nº 14-16).

— *Christoph Kuffners Gespräche mit Beethoven* (*Euphorion*, juin 1897 [3e fasc. complém.], 169-180).

NOHL (W.). — *Franz Oliva und Beethoven* (*Neue Musikzeitung*, XLVII, nº 18). Stuttgart.

VORLÄNDER (K.). — *Kant und Beethoven* (*Kantstudien*, vol. XXXI, 1926, nº 1, 126-129).

SIXIÈME PARTIE

LA PRESSE DE L'ÉPOQUE

Allgemeine Literatur-Zeitung. Iéna et Leipzig, 1790 et suiv.

Allgemeiner Musikal. Anzeiger, publ. par Franz STOEPEL (années 1, 2, 1826-27). Francfort-sur-le-Mein.

Minerva, supplément du *Musikal. Anzeiger*, 1926-1927.
Continué par

Allgemeine Musik. Zeitung, publ. par Joh. Balth. SPIESS, à Offenbach (nº 1, 4 juin 1827; nº 51, 26 décembre 1827). Francfort-sur-le-Mein, 1827.

Allgemeiner Musikal. Anzeiger (Vienne), publ. par HASLINGER, 1829 et suiv.

Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig), 1798 et suiv.

Allgemeine Musikalische Zeitung (Vienne), publ. par F. A. KANNE, années 1-7, 1817-1823.

Allgemeines Theater-Journal (Vienne), 1806.

Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens, publ. par Adolf BÄUERLE (Vienne), 1807 et suiv.

Allgemeine Zeitung für Musik und Musikliteratur (rédacteur : Dr STOEPEL), Berlin, nos 1-2-3, 1820.

Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes, année 1810 (4 vol.), Vienne.

Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst. Vienne, 1810 et suiv.

Berlinische Musikalische Zeitung, publ. par J. Fr. REICHARDT. Berlin, 1805-1806.

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, publ. par A. B. MARX. Berlin, 1824 et suiv.

Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Mayence, 1824 et suiv.

Ceres, Originalien für Zerstreuung und Kunstgenuss, publ. par GRÄFFER Vienne, 1823.

Concordia, revue publ. par Friedrich SCHLEGEL. Vienne, 1820-1823.

Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung, publ. par C. GEROLD. Vienne, 1819-1821.

Dramaturgischer Beobachter. Vienne, sept. 1813 - mars 1814.

Der Freymüthige (KOTZEBUE). Berlin, 1803-1806, 1808-1829.

Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag., publ. par Joh. Ferd. von SCHÖNFELD, 1796.

Janus (Friedrich WÄHNER). Vienne, 3 oct. 1818 - 30 juin 1819.

Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde, insbesondere für Theater und Musik. Leipzig, 1817 et suiv.

Mnemosyne, Wochenblatt für Kunst und Literatur. Leipzig, 1817 (avril-septembre).

Morgenblatt für gebildete Stände. Stuttgart-Tübingen (COTTA), 1807-1865.

Musikalische Eilpost, Uebersicht des Neuesten im Gebiete der Musik. Weimar, 1826.

Musikalische Monatsschrift, publ. par von GLÖGGL. Linz, 1803.

Opern-Almanach für das Jahr 1815. Leipzig, 1815.

Österreichischer Beobachter, publ. par Fr. SCHLEGEL et Anton STRAUSS. Vienne, 1810.

Prometheus, publ. par Leo von SECKENDORF et Jos. Ludwig STOLL. Vienne, 1808.

Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt (CASTELLI). Vienne, 1809 et suiv.

Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung 1813, publ. par SCHÖNHOLZ.

Wiener Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater, publ. par SCHICKH. Vienne, 1816.

Publication continuée, à partir de 1817, sous le titre :

Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode.

Wiener Theater-Zeitung (A. BÄUERLE). Vienne et Trieste, 1806-1848.

Se continue par la *Zeitung für Theater, Musik und Poesie.*

Wiener Zeitung (*Österreichisch-Kaiserliche privilegierte*). Vienne, 1790 et suiv.

Zeitung für die elegante Welt (C. SPAZIER). Leipzig, 1801-1831.

SEPTIÈME PARTIE

RICHARD WAGNER ET BEETHOVEN

A) *Textes.*

WAGNER (Richard). — *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig (Breitkopf et Härtel), 12 vol., 5e édit. (s. d.).

— *Mein Leben*. Munich, 1911.

— *Beethoven*, postface de W. GOLTHER. Leipzig (Reclams Univ. Bibl.), 1927.

— *Schriften über Beethoven*, éd. par R. STERNFELD. Leipzig, 1916.

— *Beethoven-Brevier*, zusammengestellt von L. HIRSCHBERG. Hildburghausen, s. d. (1914).

— *Beethoven*, trad. française de J.-L. CRÉMIEUX. Paris, 1937.

B) *Critique.*

FAUCONNET (A.). — *L'esthétique de Schopenhauer.* Paris, 1913.
KIESSLING (A.). — *Richard Wagner und die Romantik.* Leipzig, 1916.
LICHTENBERGER (H.). — *Richard Wagner poète et penseur*, 3e édit. Paris, 1902.
— *Richard Wagner*, 4e édit. Paris, 1912.
STERNFELD (R.). — *Beethoven und Wagner.* Charlottenburg, 1886.
WOLZOGEN (H. von). — *E. T. A. Hoffmann und R. Wagner.* Berlin, 1906.
WYZEWA (T. DE). — *Beethoven et Wagner.* Paris, 1898.

Vu le 14 février 1938 :

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

J. VENDRYÈS.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur
de l'Académie de Paris,

A. ROUSSY.

INDEX
DES NOMS PROPRES

Cet index ne comprend ni les noms géographiques, ni les personnages de théâtre ou de roman, ni naturellement le nom de Ludwig van Beethoven. Quand le nom est cité dans plusieurs pages qui se suivent, l'index ne porte que le premier et le dernier numéro de pagination reliés par un trait d'union.

Les nombres entre parenthèses renvoient aux pages où la citation n'est qu'en note.

INDEX DES NOMS PROPRES

Abel, 85.
Abercromby (général), 334.
Albrechtsberger, 187.
Amelung (H.), (146), (147).
Arnim (A. von), 57, 58, 59, 71, 130.
Arnim (Bettina von, née Brentano), *voir* Brentano (Bettina).
Assing (Ludmilla), (125).
Augustin (saint), 10.

Bach (Jean-Sébastien), XII, XXII, 14, 51, 52, 53, 54, 55, 78, 81, 85, 97, 121, 122, (160), 162, 175, 254, 255, 285, 303, 314, 316, 322, 373, 435.
Bach (Philippe-Emmanuel), 6, 81, 82, 202.
Bach (Dr), (371).
Baensch (Otto), (394).
Bartels (Bernhard), XIX.
Basch (Victor), (435).
Batteux (Abbé), 4, 5.
Beaufils (M.), (434).
Beethoven (Johann van), 167, (404).
Beethoven (Karl van), 167, 363, 403, (404), 405, 428.
Bekker (Paul), XVIII-XXI, (148), (158), (163), (165), (335), (337), (341), (344), (346), (351), (365), (379), (391), (393), (400).
Benda, 78.
Benevoli, (52), 54.
Bentheim (W. B. von), (171), 172, (173), (174), 177, 179, 184.
Benz (R.), (152), (358).
Bergemann (F.), (57), (58).
Berlioz (Hector), XIX, XXVI.
Bernadotte, 334, 399, 407.
Bernard (Carl), 106, 148, 149, 403, (404).
Bianquis (Geneviève), (432).
Bigot (Marie), 155, 157.
Bihler (Anton), 57, 125-127, 129, 136, 141, 178, 183, 184, 288.
Bismarck, XI.
Blöchlinger (Karl), 361, 403.
Bode (W.), (173).
Bonaparte (Napoléon), XI, 296, 334-336, 399, 431.
Bopp, 56.
Börnstein (Heinrich), (199).
Bouilly (J.-N.), 409, 411.
Bouvet (Charles), (175).
Brahms (Johannes), XIX, 57.
Brandes (Georg), (432).
Breidenstein, (94).
Breitkopf et Härtel, 77, (97), 158, (172), 238, 239, 366, 367, (371), 384, 396.
Brendel, 305.
Brentano (Antonie, née Birkenstock), 124, 146.
Brentano (Bettina), XIII-XV, XVII-XX, XXIII, XXIV, XXVI, 56-71, 94, 124-146, 151, 162, 164, 171, 174, 178, 183-186, 192, 199, 213, 239, 255, 282, 285, 288, 391, 392, 398, 436, 438.
Brentano (Clemens), XIV, 58, 61, 71, 145-151, 171, 184, 243, 245, 289.
Brentano (Franz), 124, 146.
Brentano (Sophie), 57.
Breuning (Stephan von), 352.
Breuning (famille), 354, 360, 383.
Broadwood (Thomas), 167.
Brunsvik (Thérèse de), (330), 350.
Buddecke (Werner), (23).
Bürger (G. A.), XXIV, 351, 352, 395.
Byron, 217, 218, 288.

Calderon, 104.
Carafa, 222.
Carpani, 225, 352.

Carriere (M.), 125.
Castelli (J. F.), (199).
Chamisso (Ad.), 49, 184, 328, 417.
Chantavoine (J.), (335), (359).
Cherubini (M. L.), (70), (76), 81, 82, 87, 104, 106, 121, (168), 188, (189), 222, 249, 250, 297, 298.
Chopin (Fr.), 434.
Cimarosa (76), 120, 174.
Clementi (M.), 81, 188.
Cœuroy (André), (433).
Collin (H. J. von), (94), 104, 105, 222, 223, 304, 332, 337-339.
Colomb (Christophe), 301, 303.
Corrège, (263).
Cotta (30).
Curzon (H. de), (77).
Czerny (Carl), XXIII, 354, (371), 390, 395.

Dante, 278.
Daumer (G. Fr.), 59.
Deiters (H.), 125, (132).
Dent (J.), (397).
Diderot, 15.
Distelbart, 56.
Durante, 54, 57.
Dürer (Albert), 314, 322.
Dussek, 188, 195.

Eberl (A.), 188, 189, 211, (215).
Ebert (Dr), (371).
Eckermann, 16.
Eichendorff, 417.
Eixdorfer, 56.
Engel (Johann Jakob), 387.
Erdödy (comtesse), 153, 154, 156, 157, 356.
Ernest (G.), (390).
Eschyle, 191, 288.
Esterhazy, XII, 367.
Euler, 6.
Euripide, XXIV, 191.

Fellinger (J.-G.), (94).
Feuerbach (L.), 290.
Fichte (J. G.), 17, 184.
Fischenich, 392.
Fischer, (230).
La Motte-Fouqué (Fr.), (32), 47, 48, 50, (176), 185, 389.
Fouret (L.-A.), (XII).
Fränzl, 274.
Frédéric II, (404).
Friedelberg, 397.
Friedländer (Max), 59.
Frimmel (Th.), (126), (152), (158), (165), (172), (173), (174), (182), (330), (337), (345), (349), (350), (359), (360), (361), (364), (367), (368), (370), (381), (395), (399), (409).

Gaveaux (F.), 409.
Geiger (Ludwig), (130).
Gellert (Chr. F.), 209, 365, 388.
Gerber (E. L.), 78.
Gérold (Th.), (433).
Gläser, 106.
Gleichenstein (I. von), 354.
Gluck (Chr.-W.) (9), 12-14, 85, 175, 176, 189, 297, 426.
Gœthe (J. W.), XI, XVII, XVIII, XXIV, XXV, 15, 16, 53, 56-59, 62-65, 68, 89, 93, 111, 114, 115, 124, 127-131, 133, 134, 136, 138, 140-143, (144), 158, 160, 161, 171-174, 193, 236, 256, 257, 267, 280, 282, 285, 292, 299, 312, 328, 329, 341, 342, 347, 348, 351-353, 358, 360, 366, (370), 388, 392, 395, 397, 398, 406, 407, 418, 419, 428, 431.
Gœthe (Christiane), (171).
Goldschmidt (Hugo), (4), (5), (8), (14), (15), (22).
Gottschalk (R.), (125), (132).
Gottsched (J. Chr.), 5.
Gräffer (Franz), (94).
Graun (K. H.), 78, 85.
Grétry, 200.
Griesinger (G. A.), (158).
Grillparzer (F.), 166, 167, 194, 404, 405.
Grimm (Ludwig Emil), 57.
Grimm (Wilhelm), 57.
Guicciardi (Giulietta), 350.
Guignard (Robert), (147), (150), (151), (184).
Günderode (Caroline von), 58, 61-63, 69, 70, 142.

Habeneck (F. A.), 307.

Haendel (G. Fr.), 14, 55, 85, 87, (160), 162, 222, 273, (371), 380.
Hafiz, 59.
Haller, 5.
Halm (A), XXI, XXII.
Hammer-Purgstall (Joseph von), 362.
Hardenberg (C. A.), 172, 174.
Härtel, 97, 160.
Haslinger (Tobias), 158, 159, 161, 162, 354, 355, 404.
Hasse, 54, 55, 78.
Haugwitz (P. von), (351), 352.
Haydn (Joseph), XII, XXIII, XXV, 7, 14, 24, 52, 54, 55, 61, (70), 72, 73, 77, 78, 81-83, (84), 85, 87, 90, (94), 97-101, 103, 108, 110, 117-122, 154, (155), 156, (160), 187-189, (190), 191, 193-195, 198, 204, 205, 210, 214, (227), (229), (230), 231, 238, 248, 277, 278, 303, 307, 312, 313, 315, 319, 321, 331, 359, 360, 430, 431.
Haym (R.), (152), (432).
Hebbel (Friedrich), XXIV.
Heidenreich (G.), 246.
Heininger, (146).
Heinse (W.), 4, 8-11, 13, 14, 22, 51, 71, 176, 291.
Hensel (Louise), 145.
Herder (J. G.), 4, 7, 8, 13, 14, 16, 22, 53, 71, 86, 93, 290-292, 352, 358, 361, 389, 421, 432.
Herriot (Ed.), (144), (400).
Herrosee, 352.
Hesse (grand-duc de), (370).
Heuss (Alfred), (XX).
Hevesy (A. de), (432).
Hilbert (Werner), (6), (8), (14), (16), (22), (25).
Hiller (Johann Adam), 5, 6, 78.
Hitzig (J. E.), 48, 184.
Hoffmann (E. T. A.), XIII-XV, XVII, XVIII, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, 8, 13, 27-55, 63, 71, 76, 79, 80, 91, 92, 94, 97-124, 142-144, 156, 157, 164, 186, 192, 196, 197, 199, 210, 213, 222, 223, 225, 228, (230), (232), 234, 235, 237, 239, 244, 246, 277, 279, 288-291, 293-295, 297, 298, 300, 320, 321, 323, 328, 339, 341, 345, 389, 417, 425, 426, 429-431, 433, 434, 436-438.
Hoffmann (maître de musique de Bettina), 56, 58, 66.
Hofmeister (F. A.), 399.
Hohnbaum (D.), 77, 78.
Hölderlin (Fr.), 58.
Holz (Karl), 354, (379), (393), 404, 405.
Homère, (XXII), (334).
Horn (Franz), 76.
Hugo (Victor), XI.
Humbert (G.), (434).
Hummel (J. N.), 274.

Indy (Vincent d'), 37, 350, (351), (359), (364).
Isouard (N.), 106.

Jacobs (Em.), (171), (172), (173), (174), (177), (182).
Jahn (Otto), 125.
Jean l'Evangéliste, 288.
Jean-Paul, *voir* Richter.
Jeitteles (Ludwig), (199), (263), 352.
Jérôme de Westphalie, 152.
Joachim (J.), 57, 59.
Jommelli, 8, 12.
Joseph II, 361, 364, 365, 400-402, 406, 407.

Kahl (Willy), (360), (390).
Kalidasa, 362.
Kalischer (Alfred), (145), (146), (147), (149), (150), (169), (174), (345), (359).
Kanne (F. A.), 88, 89, (381).
Kant (Imm.), XIII, XVIII, 4, 6, 14, 16, 22, 25, 74-76, 82-84, 86, 93, 175, 203, 258, 291, 348, 407, 418, 419, 421.
Kauer (Ferdinand), 246.
Kiesewetter (R. G.), (379).
Kinsky (prince), XII, 172, 173, 382.
Kirnberger (J. Ph.), 81.
Kleinschmid (F. A.), 356, 397.
Kleist (Heinrich von), 184, 285, 286, 327.

Klopstock (Fr. G.), (160), 176, 387.
Knecht, 386.
Koch, 56, 58.
Köpke (R.), (432).
Koreff, 184.
Korff (H. A.), (337), (347), (418), (421).
Körner, 274, 358, 392.
Kotzebue, 45, (177), 402.
Kramer, 188.
Kreutzer, 218.
Kromer (Franz), 192.
Krug (Walther), XXI.
Kufferath (Maurice), (409), (415).
Kuffner, 395.
Kuhlau (Fr.), 356.
Kuhnau, 4.

Lamprecht (Karl), XXIV, XXV.
Landormy (Paul), (433).
Leitzmann (A.), 125, (126), (127), (129), (132), (152), (155), (156), (165), (168), (179), (361), (362), (379), (382), (383), (384), (390),
Leibniz, 6.
Lenz, XXIII.
Leo, 54.
Léopold II, 364, 365, 400, 407.
Lessing (G. E.), 86, 93, 312, (349), 352, 360, 407, 409.
Levin (Rahel), 147, 172, 174-179, 182, 183, 289.
Leyen (Fr. von der), (19).
Lichnowsky (Moritz von), 354.
Lichtenberger (H.), (IX).
Liszt (Franz), XIX, 57, 386, 434.
Lobkowitz, XII, 146, 172, 382.
Louis-Ferdinand de Prusse, (182), 195.
Louise de Prusse, 146.
Ludwig (Otto), XXIV.
Luther (Martin), (212), 213, (432).

Majo, 12.
Malfatti (Thérèse), (330), 381, 383.
Mälzel, 356.
Marcello, 57.
Marpurg, 5, 81.
Marx (A. B.), XIV, 125, 194, 196, 197, 222, 223, 237, 256-259, (262), 263, 264, 266, 274-277, 284-286, 289.
Mattheson (Johann), 4, 5.
Matthisson (Friedrich), 14, 15, (169), 280, (351), 352, 365, (366), 388.
Méhul, 39, (122), 188.
Meissner (C.), (48).
Mendelssohn (Felix), XIX, 220, 305, 386.
Mercadante, 222.
Mereau (Sophie), 146.
Métastase, 8, 352.
Meyerbeer (J. L.), 57.
Michaelis (Christian Friedrich), 74, 75, 81-84, 87-89, 203.
Michel-Ange, 54, 155.
Mihalcowicz (L. von), (199).
Milder-Hauptmann (Pauline), 150,
Minder (Robert), (22), (152), (358).
Minor, (22).
Moltke (Helmut von), 172.
Montesquieu, 400.
Moos (Paul), (6), (8), (14), (15), (16), (17), (22), (24).
Moscheles (I.), 234, 361.
Mosengeil (Friedrich), 92, 93, 244.
Mozart (W. A.), XII, XXV, 7, 14, 47, 51, 52, 54, 55, (70), 76-78, 80-83, (84), 85-87, 89, 90, 97-100, 103, 108, 110, 117, 121, 122, 154-156, (160), 162, 170, 175, 176, (187), 188, 189, (190), 191, 193-195, 198, 210, 211, 214, 216, 231, 238, 248, 249, 277, 278, 295-297, 301, 303, 307, 308, 313, 315, 321, 331, 350, 360, (371), 397, 407, 427, 430, 431,
Müller (éditeur de Herder), (291).
Müller (H. von), (44), (48), (97), (230).
Müller (Dr W. C.), (199).

Nagel (W.), XXV.
Nägeli, 187, 220.
Napoléon, *voir* Bonaparte.
Nathusius (Philippe von), 58, 125.
Naumann (J. G.), 54, 85.
Neate (Ch.), (371).
Neefe (Chr. G.), 387.
Nell (Fr. M. von), (199).
Nelson, 334.
Nietzsche (Fr.), XXIV, 25, 26, 432

Nohl (Ludwig), XIV, (XV), 125, (146), (363), (383).
Nohl (Walter), (106), (381), (403).
Nottebohm (G.), (332), (356), 383, (384), (392), (393), 395.
Novalis, V, 48-51, 53, 71, 91, 142, 260, 294, 297, 300, 320, 322, 328, 389, 391, 426, 432, 433.

Odescalchi (comtesse), 350.
Oehlke (W.), 59, (142).
Oeltzen, 352.
Oliva (Franz), 172-174, 177-179, (181), (182).
Orel, XIX.
Ossian, 194, 198, 288.
Oulibicheff, XX.

Paër, 85, 222, 249, 409.
Paganini, 175.
Paisiello, (76).
Palestrina, 54, 55, 117.
Pasqualati (J. B. von), 356.
Perti, (52), 54.
Peters (C. F.), (370), 400.
Pfeffel (G. C.), 397.
Pfitzner (Hans), XX, XXI.
Piccini, (76).
Piringer (F.), (168).
Platon, 336, 348, (381), 399, 400.
Plutarque, 329, 336, 337, 362.
Potter (Cipriani), 403.
Preissing, 56.
Prod'homme (J.-G.), (84), (214), (335), (376), (381), (384), (385), (386), (387),
Pückler-Muskau (Hermann von), XX, 125, 129, 130, 183, 288.
Punto, 204.
Pustkuchen, 38.

Quantz, 6.

Racine (Jean), (178).
Radziwill (prince), 172, 182.
Rameau (J.-Ph.), 4, 5, 7, 13, 37.
Raphaël, (167), 313, (320).
Rasoumovsky (André), 221.
Reicha, 188.
Reichardt (Johann-Friedrich), XIV, 16, 81, 82, 113, 152-157, (267), 289, 387.
Reinhold, 362.
Reissig (C. L.), (351), 352, 397.
Rellstab (Ludwig), XIV, 165-170, 224, 279, 281, 289, (320), 428, 429.
Richter (Jean-Paul Friedrich), XVIII, 45, 50, 51, 190, 214, 215, 218, (227), 244, 270, 288, 290.
Riemann (Hugo), (434).
Ries (Ferd.), XIV, XXIII, 207, 350, 353, 354, (355), 399.
Righini, 176.
Rochlitz (Johann Friedrich), XIV, 45, 72, 73, 97, 156, 158-164, 205, 225, 235, 285, 289, 320, 367, 430.
Rodolphe (archiduc), XII, 172, 254, 354, 356, 363, 370, 376, 379, 382, 398.
Rolland (Romain), XVII, XVIII, (115), (124), (144), (330), (386), (400), (415), (428).
Rossini, 106.
Rousseau (J.-J.), 6, 7, 13, 16, 17, 25, 345, 348, 387, 390, 407.
Rubens, 285, 286.
Rüetz, 5.

Sacchini, 29.
Sailer (J. M.), 380, 381.
Salieri, (70), 106, 174, 201.
Sandberger (A.), (386), (387).
Sauter, 366.
Savigny, 124, 125.
Schelling, XIII, 4, 16, 23-26, 48, 71, (381).
Scheiring (A.), XXII, XXIII, (XXIV), (334).
Schiedermair (Ludwig), (359), (360), (363), (366), (393), (394), (395), (398), (400), (401), (407), (415), (419).
Schikaneder, 77, 397.
Schiller (Fr.), XXIII, XXIV, 14, 15, 82, 83, 85, 193, 214, 246, 270, 272, 274, (275), 276, 278, 281, 294, 312, 316, 336-339, 342, 345, 348, (349), 358, 365, 376, 378, 392-394, 397, 406, 407, 409, 418, 419, 429.
Schiller (Charlotte), 392.
Schindler (Anton), XIV, XXIII, 103, 106, 125, 149, (168), (334), 342,

344, (347), 350, 353, 354, 359, 360, 362, (371), (381), 385, 399, 402-405.
Schlegel (J. E.), 5.
Schlegel (Frédéric), 16, 17, 26, 48, 290, 321, 432.
Schlegel (A. W.), 4, 16, 17, 184, 431.
Schleiermacher (Fr.), 184, (381).
Schlesinger, XV, 285, 404.
Schlosser, 16, 57, 64.
Schmid, 57.
Schmitz (A.), (XIV), (XX), (106), (109), (115), (331), (336), (359), (361), (362), (363), (368), (373), (380), (381), (388), (395), (398), (400), (407), (414), (429), (436).
Scholz, (371).
Schopenhauer (A.), XVI, XVII, 26, 290, 309, 310, 312, 318, 319, 321, 436.
Schott (B.), 391, 428.
Schreiber (Christian), (94).
Schubart (Chr. Fried. Daniel), 14, 50, 51, 71, 240, 291.
Schubart (Ludwig), (14), (50).
Schubert (Franz), XIX, 122, 159, (169), 170, 433, 434.
Schubert (G. H.), 50.
Schüddekopf (Carl), (9).
Schulz, 78, 267.
Schumann (R.), XIV, XIX, 52, 57, 122, 433, 434, 436.
Schuppanzigh (I.), 279, 283, 354, 390.
Schwenke (T.), 356.
Scott (Walter), (168).
Seidl (J. G.), (199).
Seyfried (I. von), 106, 271, 281.
Shakespeare, XXIII, 80, (100), 104, 176, 214, 249, 250, 288, 294, 308, 317, 318, 337.
Sievers (G. L. P.), 78, 80.
Simrock (N.), 218.
Socrate, 361.
Sonnleithner, 411, 420.
Sophocle, 191.
Soulié, 352.
Spenlé (Edouard), (432).
Spittler, (361).
Spohr (L.), XIV, 436.
Spontini, 55, 57, 59, 175, 176.
Stadler (abbé), 356.
Stefansky (G.), (433).
Steibelt (D.), 188, 246.
Steiner, 159, 354.
Sternfeld (R.), (305).
Stieler, 403.
Stöcker (Hélène), (152).
Stolberg, 58.
Stoll (J. L.), (351).
Streicher (Andréas), (109), 354, 376, 380.
Streicher (Nanette), 354.
Strodtmann, (432).
Sturm (Christian), 363, 381, 382.
Sulzer (J. C.), 5.
Süssmayer (Fr. X.), 204.

Tasse (Le), XXIV.
Testa (von), (199).
Thal, 428.
Thayer (A. W.), XX, 125, 403.
Tieck (Ludwig), 4, 8, 17, 18, 22, 23, 46-48, 50, 71, (152), 184, (234), 290, 297, 328, 358, 389, 432, 433.
Tiedge (Chr. A.), 209, 365.
Traetta, 12.
Treitschke (Friedrich), (199), 248, 395, 411, 420.

Uhland (Ludwig), 174, 178-180, 183, 184.
Uhlig, 304, 306.

Varnhagen von Ense, XIV, 147, 162, 171-185, 199, 288.
Vering (docteur), 329.
Vetterl (Karl), (356).
Vigano, 331.
Villot (Fr.), 306, 307.
Vogler, 188.
Vorländer (Karl), (419).

Wackenroder, 4, 8, 17-19, 21-23, 48, 71, (152), 300, 320, 328, 358, 426, 432.
Wagner (J. J.), 80.
Wagner (Richard), XI, XV-XVII, XIX, XX, XXIV, 13, 26, 50-52, 94, 289-325, 425, 426, 434, 436-438.
Walther (Paul Friedrich), (199).

Weber (C. M.), XV, 52, 106, 122, 165, 166, 175, 176, 290, 296, 433, 434.
Wegeler, XIV, 329-331, 334 (355), 381, 399.
Wegeler (famille), 354, 383.
Weidmann (F. C.), (199).
Weigl (Joseph), 175.
Weinmann (K.), (359), (361).
Weise, 191.
Weisse (C. F.), 352.
Weissenbach (Aloys), 401.
Wellington, 148, 149.
Wendt (A.), 79, 189, 190, 192, 193, 249, 250, 289.
Werckmeister, 4.
Wesendonk, 306.
Wezel, (94).
Wieland, XXIV, 214.
Willemer (Marianne de), 59.
Willisen, 172, (174).
Winckelmann, (152).
Winter (P.), 56, 57, (70), 85, (127), 188, 246.
Wohlfahrt (F.), XXV.
Wölfl, 187.
Wranitzky, 204.
Würth (von), 188, 205, 211.

Zelter, 16, 67, (68), 131, 132, 136, 139, 141, 165-167, 169, (267), (370), 428, 429.
Ziegler (Theobald), (432).
Zmeskall (N. von), 328, 354.
Zumsteeg (J. R.), 82

INITIALES

C. F., 81.
E. W., 214.
K. B., (199), 231, 236.
M...s 203, 206, 208, 213, 221.
M... (A. von), (199).
M... (Emilie), 427, (428).
N. G., 259.
S. v. W., 217.
St... (A.), (199).
v. T., 73.
W. (Susanne), (94).

INDEX
DES ŒUVRES DE BEETHOVEN CITÉES

Les nombres entre parenthèses renvoient aux pages où la citation n'est qu'en note.

I

CONCERTOS AVEC ORCHESTRE

Concerto pour piano et orchestre en *ut* majeur, *op.* 15, 350.
Concerto pour piano en *ut* mineur, *op.* 37, 207.
Triple concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre en *ut* majeur, *op.* 56, 224, (413).
Concerto pour piano en *sol* majeur, *op.* 58, (155), 157.
Fantaisie avec chœur, *op.* 80, 155, 157, 225, 232, 233, 234, 235, (272), 274, 384, 392, 393, 395, 396, 397.

II

CHANT

a) *CANTATES ET ORATORIO*

Cantate pour déplorer la mort de Joseph II, pour solo, chœur et orchestre, 364, 415, 422.
Cantate pour célébrer l'avènement de Léopold II, 364, 365.
Le Christ au Mont des Oliviers, *op.* 85, 188, 235, 239, 240, 241, 360, 366.
Le Moment glorieux, cantate, poésie de Weissenbach, 401

b) *LIEDER ET ŒUVRES DIVERSES*

Adélaïde, poésie de Matthisson, *op.* 46, (263), 352, 388.
Adieux aux citoyens de Vienne, au moment du départ des volontaires viennois, poésie de Friedelberg, 397.
Adieux du guerrier, poésie de C. L. Reissig, 397.
Adieu de Molly, poésie de Bürger, *op.* 52, n° 5, 352.
A la Bien-aimée, poésie de J. L. Stoll, (351).
A la Bien-aimée absente, poésie de Jeitteles, *op.* 98, 252, (263), 351, 352, 388.
A l'Espérance, poésie de Tiedge, *op.* 32 et *op.* 94, 209, 365, 366.
Amour partagé, poésie de Bürger, 351, 352, 395.
Au Bien-aimé absent, poésie de Reissig, 352.
Avec un Ruban peint, poésie de Gœthe, *op.* 83, n° 3, 352.
Bundeslied, poésie de Gœthe, *op.* 122, 280, 281.
Calme plat et heureuse traversée, poésie de Gœthe, *op.* 112, 256.
Chant au lointain, poésie de C. L. Reissig, 352.
Chant de guerre des Autrichiens, poésie de Friedelberg, 397.
Chant de Mai, poésie de Gœthe, *op.* 52, n° 4, 388.
Chant du rossignol, poésie de Herder, 389.
Chant du sacrifice, poésie de Matthisson, 365, 366.
Chant du sacrifice pour solo, chœur et orchestre, poésie de Matthisson, *op.* 121 *b*, 280, 281, 366.

Chant du soir sous le ciel étoilé, poésie de Gœthe, 366, 389.
Chants écossais, *op.* 107 et 108, 260, 266, 267.
Chant élégiaque, *op.* 118, 284.
Délice de la mélancolie, poésie de Gœthe, *op.* 83, nº 1, 352.
Feuerfarb, poésie de Sophie Mereau, *op.* 52, nº 2, 146.
In questa tomba oscura, poésie de Carpani, 225, 352.
Je t'aime, poésie de Herrosee, 352.
La chanson du repos, poésie de Oeltzen, *op.* 52, nº 3, 352.
La joie de vivre, duo sur des paroles italiennes, *op.* 82, nº 5, 352.
L'amoureux, poésie de Reissig, (351), 352.
La partenza, poésie de Métastase, 352.
La plainte à voix haute, poésie de Herder, 352.
Le baiser, poésie de C. F. Weisse, *op.* 128, 352.
Le bonheur de l'amitié et Bonheur de vivre, *op.* 88, 355.
Lied de Lessing, *op.* 52, nº 6, 352.
L'infidélité de Lydie, poésie de Stephan von Breuning, d'après Soulié, 352.
Le chant de la caille, poésie de S. F. Sauter, 366, 389.
Le jeune homme à l'étranger, poésie de C. L. Reissig, 352.
L'homme de parole, poésie de Kleinschmid, *op.* 99, 252, 356, 397.
L'homme libre, poésie de G. C. Pfeffel, 397.
Nostalgie, poésie de Gœthe, *op.* 83, nº 2, 351, 352.
Nostalgie, poésie de C. L. Reissig, 352.
Nouvel amour, nouvelle vie, poésie de Gœthe, *op.* 75, nº 2, (263), 352.
Plainte d'amour, sur des paroles italiennes, *op.* 82, nº 2, (351), 352.
Résignation, poésie de Haugwitz, (351), 352.
Six chants, *op.* 75, 239.
Six lieder de Gellert : Imploration, L'amour du prochain, Sur la mort, La louange de Dieu dans la nature, Puissance et providence de Dieu, Chant de pénitence, *op.* 48, 209, 365, 366, 388.
Soupirs d'un amant malheureux, poésie de Bürger, 351, 352.
Souvenir, poésie de Matthisson, (351), 352.
Trio : Tremate, empi, tremate, 284.

c) *MESSES*

Messe en *ut* majeur, *op.* 86, 36, 37, 41, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 155, (156), 225, 360, 367, 370, 375, 380, 395.
Missa solemnis en *ré* majeur, *op.* 123, (XV), 103, 123, 162, 221, 267-270, 307, 317, 322, 359, 360, 370-376, 380, 395.

MUSIQUE DE CHAMBRE

a) *PIANO ET INSTRUMENTS DIVERS*

Douze contredanses pour deux violons et basse, 332.
Quintette en *ut* pour deux violons, deux altos et violoncelle, *op.* 29, 284, 285.
Sonate pour piano et violon (à Kreutzer), *op.* 47, en *la* majeur, XXIV, 211, 218.
Sonate pour piano et violon, *op.* 96, en *sol* majeur, XVIII, XXIV, 253.
Sonate pour piano et cor, *op.* 17, 204.

Trois sonates pour piano et violon : *op.* 12, nº 1, en *ré* majeur; *op.* 12, nº 2, en *la* majeur; *op.* 12, nº 3, en *mi* bémol, 201.
Sonate pour piano et violon, *op.* 23, en *la* mineur, 207.
Sonate pour piano et violon, *op.* 24, en *fa* majeur, 207.
Sonate pour piano et violon, *op.* 30, nº 2, en *ut* mineur, XXIV.
Deux sonates pour piano et violoncelle : *op.* 102, nº 1, en *ut* majeur; *op.* 102, nº 2, en *ré* majeur, 254, 261.
Trio en *si* bémol pour piano, clarinette et violoncelle, *op.* 11, 200.
Deux trios pour piano, violon et violoncelle, *op.* 70, 35, 40, 41, 106, 110, 154, (156), 157.
Trio en *si* bémol pour piano, violon et violoncelle, *op.* 97, XXIV, 254.
Grand trio pour deux violons et violoncelle, deux haubois et clarinette ou deux clarinettes et basson, 225.
Septuor pour harmonie complète en *mi* bémol, *op.* 20, 204, 205.
Septuor en trio, *op.* 38, 205.
Variations en *fa* majeur pour piano et violoncelle, sur le thème *Ein Mâdchen oder Weibchen*, de la *Flûte enchantée*, *op*, 7, 200.

b) *INSTRUMENTS A CORDES*

Trois quatuors de l'*op.* 18, XXIV, 205, (206).
Trois quatuors, *op.* 59 : nº 1, en *fa* majeur; nº 2, en *mi* mineur; nº 3, en *ut* majeur, XXIII, XXIV, 221.
Quatuor en *mi* bémol majeur, *op.* 74, XXIII, 235, 238.
Quatuor en *fa* mineur, *op.* 95, XXIII.
Quatuor en *mi* bémol, *op.* 127, XXIII, 167, 279.
Quatuor en *si* bémol, *op.* 130, (XXI), XXIII, 283.
Quatuor en *ut* dièze mineur, *op.* 131, (XXI), XXIII, 285, 303, 304, 315.
Quatuor en *la* mineur, *op.* 132, (XXI), XXIV, 281, 285, 378, 379.
Grande fugue, *op.* 133, XXIV, (283).
Quatuor en *fa* majeur, *op.* 135, XXI, XXIV, 285, 346, 350.
Trio en *ré* majeur pour violon, alto et violoncelle, *op.* 8, 109, 110.

ŒUVRES THÉATRALES ET OUVERTURES

Coriolan, *op.* 62, 35, 38, 39, 41, 104, 105, 114, 154, 155, (156), 219, 222, 223, 297, 298, 303-305, 317, 332, 334, 337-339.
Egmont, *op.* 84, 36, 37, 39, 92, 97, 111-116, 120, 124, 130, 143, (156), 158, 160, 173, 235-237, 244, 297, 298, 334, 339-342, 353, 394, 431, 436.
Fidelio-Léonore, *op.* 72, et ses ouvertures, 79, 97, 103, 105, 114, 115, 150, 151, 168, 178, 188, 189, 219, 248-252, 289, 293-295, 297, 298, 308, 317, 334, 341, 342, 345, 354, 361, 380, 387, 394, 400, 401, 406, 407, 409-423, 431, 436.
Le roi Etienne, 402.
Les créatures de Prométhée (ballet), *op.* 43, 188, 331, 332, 334-336, (386), (413).
Les ruines d'Athènes, (177), 402.
Ouverture, *op* 115 (Namensfeier), *ut* majeur, (413).
Ouverture (Weihe des Hauses) en *ut* majeur, *op.* 124, 267, 268, (413).

ŒUVRES POUR PIANO SEUL

Bagatelles, *op.* 112, 258, 259.
Bagatelles, *op.* 126, 282, 283.
Improvisation sur l'hymne impérial de Haydn, 204.
Sonate en *ut* mineur, *op.* 10, nº 1, 202.
Sonate en *fa* majeur, *op.* 10, nº 2, 202.
Sonate en *ré* majeur, *op.* 10, nº 3, 202.
Sonate pathétique en *ut* mineur, *op.* 13, (XIX), XX, XXIV, XXVI, 103, 203, 204, 206, 334, (351).
Sonate en *si* bémol, *op.* 22, 206.
Sonate en *la* bémol, *op.* 26, 208.
Sonate en *mi* bémol, *op.* 27, nº 1, XXIII, 208.
Sonate en *ut* dièze mineur (quasi una fantasia), *op.* 27, nº 2, XXIII, 103, 208, (263), 350.
Sonate en *ré* majeur, *op.* 28, XXIII, 208.
Sonate en *sol* majeur, *op.* 31, nº 1, XXIII.
Sonate en *ré* mineur, *op.* 31, nº 2, XXIII.
Sonate en *mi* bémol, *op.* 31, nº 3, 221.
Sonate en *ut* majeur, *op.* 53, XXIV, 220.
Sonate en *fa* majeur, *op.* 54, XXIII, (194), 220, (237).
Sonate en *fa* mineur, *op.* 57 (Appassionata), (XVIII), XXIII, 103, (115), 221, (386), (415).
Sonate en *fa* dièze majeur, *op.* 78, 350.
Sonate en *mi* bémol majeur (l'Adieu), *op.* 81 *a*, 124, (237), 242, 356.
Sonate en *mi* mineur, *op.* 90, 252.
Sonate en *la* majeur, *op.* 101, XXIV, 254, 261.
Sonate en *si* bémol, *op.* 106, XVIII, (205), 255.
Sonate en *mi* majeur, *op.* 109, 260-262.
Sonate en *la* bémol, *op.* 110, XXIV, (237), 260, 261, 263, 266.
Sonate en *ut* mineur, *op.* 111, XVII, XXIII, (194), (237), 260, 262-264.
Variations en *fa* majeur sur le thème *Tändeln und Scherzen*, extrait de l'opéra *Soliman*, de Süssmayer, 204.
Variations en *ut* majeur pour piano, sur le thème *Une fièvre brûlante*, de Grétry, *op.* 8, 200.
Variations en *si* bémol pour le clavecin, sur le duo *La stesa, la stesissima*, de *Falstaff*, *op.* 8, 201.
Variations en *fa* majeur, *op.* 34, 350.
Trente-deux variations en *ut* mineur, *op.* 36, 222.
Variations en *mi* bémol, *op.* 35, 209, 332.

ŒUVRES SYMPHONIQUES

La bataille de Vittoria, *op.* 91, 148-150, 196, 242, 245-247, 334.
Romance en *sol* majeur pour violon et orchestre, *op.* 40, 191.
Première symphonie en *ut* majeur, *op.* 21, 188, 204, 205, 331, (413), 431.
Deuxième symphonie en *ré* majeur, *op.* 36, 209-212, 215.
Troisième symphonie (eroica) en *mi* bémol, *op.* 55, XVIII, XXIII, XXVI, 84, 91, (115), 146, 196, 197, 211-218, (237), 277, 296, 303, 304, 315, 332, 334-337, 341-343, 347, (386), 399, (415), 431, 436, 437.

Quatrième symphonie en *si* bémol, *op.* 60, (XVIII), XXIII, 191, (216), 219, 223, 224.
Cinquième symphonie en *ut* mineur, *op.* 67, XIII, XXIII, 34, 37, 38, 40, 41, 91, 97, 100-104, 106, 123, (155), 156, 191, 195, 197, (216), 225-229, 232, (237), 302, 315, 334, 342-346, 357, (413).
Sixième symphonie (pastorale) en *fa* majeur, *op.* 68, XXVI, 87, 124, 155, 157, 196, 197, (216), 225, 226, 229-232, (237), 277, 292, 302, 314, 323, 376, 378, 381, 383-389, 407, 431, 436.
Septième symphonie en *la* majeur, *op.* 92, XXIII, 148, 149, (168), 196, (216), (237), 242-247, 273, 295, 296, 302, 314, 315, 323.
Huitième symphonie en *fa* majeur, *op.* 93, (216), 247, 248, 314, 323.
Neuvième symphonie en *ré* mineur, *op.* 125, XVII, XXI, XXIII-XXV, 103, 123, 162, 193, (237), 267, 270-279, 292, 293, 299-301, 305-308, 315, 316, 318, 319, 322, 323, 344-346, 376-378, 392-396, 406, 407, 435-437.
Dixième symphonie (projetée), 162.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS V

ABRÉVIATIONS IX

INTRODUCTION. — La légende romantique de Beethoven et la critique XI

Esquisse de la légende romantique de Beethoven dès son époque. XI

Rôle de Richard Wagner XV

Exemples de survivance de traits du Beethoven romantique dans la critique moderne XVII

Quelques autres points de vue de la critique beethovenienne. ... XX

Beethoven fut-il musicien « expressif » ou musicien « pur »? XXV

PREMIÈRE PARTIE

La philosophie de la musique à l'époque de Beethoven 1

I. THÉORICIENS 3

Evolution des conceptions d'esthétique musicale au début du du XIXe siècle 3

Les conceptions diverses du XVIIIe siècle 4

Kant 6

Herder 7

Heinse 8

Schubart 14

Schiller 14

Gœthe 15

Les théoriciens romantiques 16

Les frères Schlegel 16

Tieck et Wackenroder 17

Schelling 23

Résumé de l'évolution des conceptions musicales romantiques.. 25

II. ECRIVAINS 27

E. T. A. Hoffmann, ses conceptions théoriques et sa critique musicale 27

La psychologie de l'artiste 27
Les accords et les tonalités 33
Les timbres et les rythmes 39
Les correspondances de sensations 43
L'art synthétique 45
Le romantisme des théories de Hoffmann 48
Les théories musicales de Hoffmann, le romantisme et le *Sturm und Drang* 50
Bettina Brentano et la musique 56
L'éducation musicale de Bettina 56
Bettina compositeur 58
Importance des notations musicales dans son œuvre littéraire 60
Sa philosophie de la musique 64
La conception musicale de Bettina est romantique 70

III. La Presse 72
La *Gazette musicale* de Leipzig (Rochlitz) 72
La *Gazette musicale berlinoise* (Reichardt) 81
Revues diverses 85
L'évolution des théories formulées dans la presse est parallèle à celle des philosophes et des écrivains 93

DEUXIÈME PARTIE

Les éléments de la légende romantique de Beethoven 95

I. E. T. A. Hoffmann 97
Caractéristique générale de Beethoven par Hoffmann 97
Critique de la *Cinquième symphonie* 100
Critique de l'ouverture de *Coriolan* 104
Critique des deux *Trios op.* 70 106
Critique d'*Egmont* 111
Critique de la *Messe en ut majeur* 116
Hoffmann critique de Beethoven 120

II. Bettina Brentano 124
Les relations de Bettina avec Beethoven 124
La lettre de Bettina à Anton Bihler 126
La *Correspondance de Gœthe avec une enfant* 127
La lettre de Bettina à Pückler-Muskau 129
Autres allusions à Beethoven dans l'œuvre littéraire de Bettina 130
Beethoven vu par Bettina : 1. L'homme 132
2. L'artiste 134
Intérêt du Beethoven de Bettina 141

III. Autres écrivains 145
I. *Clemens Brentano* 145
Les relations de Brentano avec Beethoven 145
Les poésies de Brentano à Beethoven 148
La création de *Fidelio* à Berlin 150
Intérêt du Beethoven vu par Brentano 151
II. *Reichardt* 152
Reichardt à Vienne. Ses relations avec Beethoven 152
Son appréciation de quelques œuvres de Beethoven 154
Intérêt du Beethoven vu par Reichardt 156
III. *Rochlitz* 158
Rochlitz à Vienne. Ses relations avec Beethoven 158
Intérêt du Beethoven vu par Rochlitz 161
IV. *Rellstab* 165
Rellstab à Vienne. Ses relations avec Beethoven 165
Valeur et intérêt de la figure de Beethoven vue par Rellstab 169
V. *Varnhagen von Ense* 171
Les relations de Varnhagen avec Beethoven 171
Varnhagen, Rahel et la musique 174
Beethoven vu par Varnhagen 177
Le Beethoven de Varnhagen et celui de Bettina 183

IV. La Presse 186
Appréciations générales 186
Les premières œuvres. Les deux premières symphonies 200
La Symphonie héroïque. La Sonate à Kreutzer 211
Fidelio (1806). Sonates. Quatuors. Coriolan. La Quatrième symphonie. Œuvres diverses 219
La Cinquième symphonie. La Symphonie pastorale. La Fantaisie avec chœur 225
Egmont. Le Quatuor *op.* 74. Lieder. Le Christ au Mont des Oliviers 235
La Sonate *op.* 87. La Septième symphonie. La Bataille de Vittoria. La Huitième symphonie 242
Fidelio (1814). Œuvres diverses 248
Les Sonates *op.* 109, 110, 111. Les Chants écossais *op.* 107 et 108 260
L'ouverture *op.* 124. La *Missa solemnis*. La Neuvième symphonie 267
Quatuors. Œuvres diverses 279
Le Chant élégiaque. Le Quintette en *ut*. Les derniers quatuors. 284
Beethoven vu par la presse contemporaine 286

V. Beethoven vu par Wagner 290
Le point de vue de Wagner 290

Le Beethoven des premiers écrits de Wagner. 293
Les écrits de l'exil..... 301
Le *Beethoven* de 1870..... 308
Les derniers écrits..... 319
Caractères du Beethoven wagnérien 320

TROISIÈME PARTIE

Beethoven et sa légende romantique..... 325

I. Titanisme et héroïsme..... 327

II. Sentiment 349
1. L'amour..... 349
2. L'amitié 354
3. Le sentiment religieux..... 359
4. Le sentiment de la nature..... 381

III. Beethoven prophète. L'idée d'humanité. Les idées politiques. 390

IV. Fidelio..... 409
1. L'héroïsme et l'aspiration à la liberté..... 409
2. L'amour..... 419
3. L'amitié 421
4. Le sentiment religieux..... 421

CONCLUSION

Les romantiques, leur conception de la musique et Beethoven.. 425
Beethoven et sa conception de l'art..... 427
L'interprétation romantique de Beethoven. Importance de Hoffmann 429
Le romantisme littéraire et le romantisme musical..... 431
Le Beethoven wagnérien, aboutissement de l'évolution romantique..... 436
L'attitude des écrivains romantiques à l'égard de Beethoven. .. 437

Bibliographie..... 439

Index des noms propres 465

Index des œuvres de Beethoven citées..... 473

Table des matières..... 479

Toulouse. — Imprimerie Régionale, 59, rue Bayard.

ERRATA

Page XVI, note 7, *lire* : WSD, 85.
— XXIV, ligne 30, — *Nietzsche.*
— 352, — 3, — Weisse.